STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1
1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar ştiinţific de redacţie*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂSIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv., pe anul 1966.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la **CARTIMEX**, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135 sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite Comitetului de redacţie al revistei, pe adresa: Calea Victoriei, 11, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 13 nr. 1

SUMAR

STUDII

SIMION ALTERESCU — Premise pentru caracterizarea artei scenice româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea 3
LELIA NADEJDE — Repertoriul străin în teatrul românesc între 1848—1877 23
AL. PALEOLOGU — Teatrul lui Lucian Blaga 37
LETIŢIA GÎTZĂ — Mihail Pascaly şi viaţa artistică a timpului 49
ZENO VANCEA — Opera muzicală a lui Paul Constantinescu 59

NOTE ŞI DOCUMENTE

OLGA FLEGONT — Neculai Luchian 77
GEORGE FRANGA — Memoriile actorului Ştefan Vellescu — manuscris original 83

NOTE DE LECTURĂ

O nouă contribuţie pe tărîm teoretic-muzical, Lucrări de muzicologie (Liliana Firca) 89
VASILE BREZEANU, *O viaţă de actor (Mihai Florea)* 91
IOAN MASSOFF şi RADU TĂNASE, *Tănase (Mihai Florea)* 92
GEORGE SBÂRCEA, *Dimitrie Popovici-Bayreuth, Cîntăreţul pribeag (Elena Zottoviceanu)* 93
CRISTIAN C. GHENEA, *Din trecutul culturii muzicale româneşti (Emilia Comişel)* 93
Vs. MEYERHOLD, *Le théâtre théâtral (Horia Deleanu)* 95

CRONICA 99
CĂRŢI-REVISTE 101

NICOLAE MISSIR 103

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T 13, Nr. 1, P. 1—104, BUCUREŞTI, 1966

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PREMISE PENTRU CARACTERIZAREA ARTEI SCENICE ROMÂNEŞTI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

de SIMION ALTERESCU

Sensul şi gradul de dezvoltare al teatrului nostru în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea se relevă, cu deosebire, în fizionomia artei scenice. Analiza formelor teatrale, a practicii şi a complexităţii spectacolului şi artei interpretative, este cea care poate da o imagine reală a valorii artistice atinse de teatrul românesc în această perioadă.

Considerînd teatrul ca o artă de execuţie şi actorul ca elementul principal al existenţei şi evoluţiei sale istorice, în funcţie de înnoirea resurselor personale şi îmbogăţirea condiţiilor externe care-i condiţionează actul creator, istoria teatrului se constituie ca o succesiune de faze în care spectacolul devine din ce în ce mai complex ca organizare şi mai elevat din punct de vedere artistic.

Teatrul românesc se află de la începutul secolului într-un continuu proces de constituire a teatrului modern. Arta scenică evoluează acum într-un ritm rapid, elementele practicii teatrale devin din ce în ce mai bogate, creează posibilitatea realizării unui număr mult mai mare de spectacole, a unei forme de spectacol în care succesiunea scenelor se desfăşoară cu repeziciune, în care efectele uluitoare mijlocite de noua tehnică scenică şi de scenografie influenţează asupra artei actorului. Arta teatrală cunoaşte în a doua jumătate a secolului trecut amplificarea şi îmbogăţirea elementelor decorative, a tehnicii de scenă producătoare de efecte noi cu ajutorul noului sistem de iluminat şi al maşinăriilor de scenă. Arhitectura teatrului, formele sale structurale, amploarea scenografiei, tehnica nouă condiţionează într-o măsură apreciabilă arta interpretativă, dar ele nu pot constitui criteriul principal de apreciere valorică asupra spectacolului teatral. Judecata de valoare asupra calităţii spectacolului trebuie făcută — în ultimă analiză — în funcţie de calitatea artei actorului şi regizorului şi de contribuţia personală pe care o aduce actorul în spectacol, şi totodată în funcţie de corespondenţa dintre conţinutul artei interpretative şi spiritul general al epocii. Astfel «istoria teatrului nu este istoria formelor acestuia, ci a impresiei pe care o produce asupra publicului folosirea acestor forme de către actori. Actorul este în acelaşi timp nucleul şi mijlocul principal de comunicare al teatrului — singur actorul, acum şi întotdeauna »[1].

Istoria exterioară, dar concretă, a teatrului — mijloacele de organizare a vieţii artistice în societatea postpaşoptistă, jurisdicţia existenţei teatrului, politica de repertoriu şi dezvoltarea literaturii dramatice naţionale, soarta diferitelor producţii — arată că fizionomia teatrului din această epocă este caracterizată de o dinamică istorică mai pronunţată din punct de vedere social-politic şi mai ales cultural-artistic. Tendinţa generală spre independenţă şi autonomie este caracteristică şi vieţii artistice şi determină o nouă fizionomie spirituală a teatrului. Evoluţia spectacolului, factorul ipotetic şi subiectiv al istoriei teatrului, este condiţionată de

[1] Richard Southern, *The Seven Ages of the Theatre*, London, 1964, p. 293.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dorinţa de afirmare artistică, pe plan naţional, la nivelul criteriilor estetice ale artei contemporane europene, de lărgirea contactelor intelectual-artistice, de pătrunderea în miezul culturii şi artei contemporane occidentale, în fine, de structurarea vieţii artistice în funcţie de influenţele pozitive exercitate de aceste contacte şi în special de legătura cu cultura franceză.

Perioada de după revoluţie se caracterizează, în planul vieţii literar-artistice, prin dorinţa de a revizui noţiunile vechi (în cazul teatrului de a revizui noţiunile de dramă sau regie), de a revizui stilurile dramatice, modalitatea artistică. Arta scenică dintre 1849—1877 se caracterizează prin desprinderea de estetica clasicismului, prin dezvoltarea şi pătrunderea la noi a teatrului romantic, prin însuşirea melodramei, a primelor drame burgheze şi a comediei realiste. Complexitatea fenomenului teatral se accentuează prin diversificarea stilurilor de teatru, prin afirmarea regiei ca un factor creator al spectacolului, prin transformarea concepţiei scenografice (de la pictural spre arhitectural) şi a dezvoltării mijloacelor tehnice de scenă. În teatrul postpaşoptist se afirmă concepte noi în funcţie de esenţa şi calitatea nouă a repertoriului, în funcţie de expresia artistică a dramaturgiei reprezentate (dramă istorică, melodramă, comedie realistă), se configurează stiluri noi de teatru, stiluri care trăiesc un fenomen acut de efervescenţă şi limpezire. Clasificarea şi precizarea stilurilor teatrale şi a calităţii lor este dificilă deoarece clasicismul, romantismul, realismul determină orientări şi şcoli teatrale diferite, dar nu de puţine ori tangente sau chiar interpătrunse.

Analiza artei interpretative a actorilor şi a stilurilor de teatru nu constituie un scop în sine. Transformările de valori artistice sînt reflexul momentului istoric. Societatea românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se reflectă în teatru. În teatrul epocii se regăsesc schimbările de atitudine, notele caracteristice ale transformărilor social-morale [2].

N. Iorga caracterizează evoluţia teatrului din această perioadă ca fiind o dramă cu două acte: primul *imitaţia*, al doilea *creaţia*. Cele două faze pe care le distinge (1840—1860, 1860—1880) conţin o încercare particulară de periodizare a teatrului în sensul trecerii de la ceea ce istoricul numea *faza plezanteriilor*, în care nu exista o literatură combativă, în care tragedia nu se afirmase încă şi exista doar « teatrul ridicolului provocat de schimbarea bruscă a mediului », spre faza corespunzătoare dezvoltării societăţii vremii, a afirmării teatrului de tendinţă, patriotic, democratic. Personificare exemplară a procesului de transformare a societăţii tradiţionaliste şi de integrare în fluxul vieţii moderne europene, V. Alecsandri constituie pentru această perioadă personalitatea cea mai reprezentativă în a cărui operă şi activitate se poate recunoaşte « mieux que chez les auteurs secondaires, ce passage du traditionalisme tant soit peu oriental comme forme, à l'„européanisme" du théâtre» [3].

Teatrul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea era un teatru militant care îşi găsea sprijinul teoretic în programul Societăţii Filarmonice în ce priveşte educaţia artistică, şi în programul Daciei literare în ce priveşte orientarea specific naţională. Deceniile care preced revoluţia de la 1848 constituie perioada precizării funcţiilor artistice, a tendinţei generale de profesionalizare şi de afirmare a unor valori artistice noi. Arta scenică din acest timp trăieşte însă sub semnul unor evidente contradicţii: dintre nivelul artistic al repertoriului clasic (voltairian-alfieresc) şi practica scenică rudimentară a filarmoniştilor, dintre programul teoretic al animatorilor şi arta lor scenică efectivă [4]. Perioada, istoriceşte scurtă, dintre anii 1849—1877 cunoaşte un laborios şi profitabil proces de tranziţie în existenţa artistică a teatrului. Contradicţiile epocii precedente îşi găsesc treptat rezolvarea prin tendinţele manifeste spre un teatru eroic (şcoala Pascaly) şi spre un teatru satiric (şcoala M. Millo); prin anularea treptată a decalajului dintre calitatea repertoriului şi pregătirea artistică a actorilor; prin exercitarea artei interpretative pe modele, tipuri şi eroi din ce în ce mai apropiaţi de realitate.

[2] « Le théâtre peut etre considéré comme un document des grands changements moraux qui interviennent au commencement de cette époque » — N. Iorga, în *La société roumaine du XIXe siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 7.

[3] N. Iorga, *op. cit.*, p. 17.

[4] Vezi *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 327—328.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Creşterea calitativă a artei scenice româneşti din această perioadă este în fond rezultatul dorinţei de trecere rapidă, şi chiar de depăşire a etapelor, de la formele vechi ale vieţii feudale la formele noi ale societăţii burgheze, este o urmare a încadrării culturii româneşti în circuitul culturii europene, a contactului strîns cu repertoriul şi arta interpretativă occidentală.

★

Teatrul european de la jumătatea secolului al XIX-lea, dincolo de marile diferenţieri naţionale şi de valori culturale, este un teatru al societăţii burgheze. Ascensiunea economică a burgheziei a determinat în structura teatrului schimbări ale formelor organizatorice, punînd instituţia ca atare sub semnul unei relative libertăţi administrative. Fenomenul înmulţirii teatrelor, caracteristic acestei perioade, este şi o consecinţă a acestei relative libertăţi de acţiune pe care o capătă actorii, a însuşi faptului înmulţirii actorilor profesionişti şi a libertăţii lor de asociere.

Structura organizatoric-administrativă a teatrului are o influenţă însemnată asupra artei scenice. Înmulţirea teatrelor, a asociaţiilor actoriceşti, a trupelor, duce la o profilare distinctă a teatrelor, la afirmarea personalităţilor actoriceşti şi la precizarea fizionomiilor de actori importanţi, a marilor virtuoşi care vor domina arta teatrală a vremii.

Modalităţile teatrale ale epocii sînt influenţate de caracteristicile noii societăţi în plină dezvoltare, de prezenţa noului public burghez şi de specificul naţional al mişcărilor teatrale din ţările cele mai evoluate. Între teatrul englez, rus, italian, german sau francez sînt deosebiri fundamentale. Anglia, frămîntată de dezbaterile ştiinţifice asupra tezelor biologice ale lui Darwin şi evoluţionismul lui Spencer şi de polemicile în jurul « religiei frumosului » a lui J. Ruskin, perpetuînd cu incertitudine un romantism epigonic influenţat încă de Byron şi Shelley într-o perioadă intrată însă sub semnul domniei romanului lui Dickens, va crea un teatru cu o orientare realistă, propovăduind ceea ce numea Charles Kean încă în 1850 *the picturial realism*, montînd repertoriul shakespearian în noua viziune scenografică, arhitecturală, a lui Edward William Godwin (1823—1886) şi în interpretarea marilor actori (Ellen Terry). Italia îşi edifică teatrul dramatic în umbra teatrului liric. Repertoriul, comediile lui Paolo Ferrari sau melodramele lui Paolo Giacometti şi mai ales dramele istorice ale lui Pietro Cossa constituie repertoriul naţional al marilor virtuoşi, — Ermette Zacconi, Adelaida Ristori (1821—1906), Tomasso Salvini (1829—1915), Ernesto Rossi (1827—1896) — al « *virtuoşilor călători* », cum îi numeşte Iulius Bab. Ei răspîndesc în întreaga Europă, şi în ţara noastră, o artă scenică impetuoasă transgresînd dincolo de accepţia clasicizantă a frumosului scenic, tinzînd spre veridicitate. Teatrul rus traversează un proces de reînnoire a artei scenice sub semnul îndrumării critice a lui Herzen, Belinski, Cernîşevski, al repertoriului de comedie satirică (Gogol, Ostrovschi) şi al artei scenice realiste a lui Scepkin. În Germania ia fiinţă Compania din Meiningen (1874), ferment activ în revizuirea contemporană a concepţiilor de spectacol. Franţa este aceea care va da însă Europei repertoriul şi şcoala artistică interpretativă. În teatrul francez coexistă marele repertoriu clasic cu tezele sociale ale romantismului dramei angajate a lui Al. Dumas-fiul, comedia de acţiune şi limbaj a lui E. Labiche şi Victorien Sardou şi opereta lui Meilhac şi Halévy, cu drama socială a lui Zola [5]. Arta scenică trăieşte sub semnul tendinţei de a opune convenţionalului şi artificialului, canoanelor clasicizante, tendinţa spre firesc, spre realitate [6]. « Am convingerea profundă că spiritul experimental şi ştiinţific al secolului va cîştiga teatrul şi că în aceasta stă reînnoirea posibilă a scenei noastre » [7] scria Zola în 1873 în prefaţa la *Thèrese Raquin* chemînd la investigarea dublei vieţi a caracterului şi a mediului înconjurător. Teatrul francez din anii 1860 nu a renunţat încă la romantism dar, « on a retenu du romantisme la tendance au retour vers un certain réalisme populaire » [8].

Arta scenică europeană trăieşte acum o largă şi variată eflorescenţă. Afirmarea marilor personalităţi artistice — actori, regizori, scenografi — ca şi dezvoltarea mijloacelor scenice

[5] Tot acum apar formele de spectacol de cabaret, café-concert, revistă, care vor fi de altfel preluate şi de noi.

[6] În 1850 Courbet foloseşte pentru prima oară cuvîntul *realism*, iar în 1857 Chamfleury înfiinţează la Paris revista *Le Réalisme*.

[7] Emile Zola cf. L. Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, f.a., p. 332.

[8] L. Moussinac, *op. cit.*, p. 331.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fac ca arta teatrală, în sine, să capete o independenţă şi o varietate mult mai mare. Sensul înnoirii, indiferent că reiese din scrupulozitatea reconstituirilor istorice ale unui Edward William Godwin [9], fie din grija pentru ansamblul spectacolului, din spiritul cultivării detaliului scenic al companiei de la Meiningen, sau din tezele moderne ale teoreticianului teatrului naturalist (E. Zola), este acelaşi: al împotrivirii faţă de convenţii, al apropierii tot mai mult de veridicitate, de realism.

Teatrul românesc a asimilat cuceririle teatrului modern cu o operativitate remarcabilă. Crearea teatrelor naţionale în cel de-al treilea pătrar al veacului este un fenomen comun ţărilor din Europa răsăriteană. Profesionalizarea teatrului devine pentru aceste ţări un factor important, un teatru legat de idealurile fundamentale ale societăţii are nevoie de pregătirea grabnică şi temeinică a practicienilor săi. Teatrele europene constituie modelul şi sursa de inspiraţie în ce priveşte formaţia şi educarea artistică. Factorii de transmisie ai acestei influenţe sînt multipli. Contactul cu gîndirea filozofică şi estetică, traducerea şi reprezentarea repertoriului dramatic, turneele trupelor străine, frecventarea şcolilor şi teatrelor europene, şi îndeosebi a celor pariziene, vizitele de artişti sînt tot atîtea căi în preluarea şi asimilarea modalităţilor teatrale din ţările înaintate ale Europei. Există, în epocă, în mişcarea noastră culturală o mare aviditate de a cunoaşte, izvorîtă din dorinţa de recuperare a întîrzierii din planul dezvoltării social-culturale. Modernizarea vieţii teatrale, ca şi cea din alte domenii, se putea realiza numai prin asimilarea modelelor oferite de ţările europene evoluate. Numai astfel arta dramatică putea tinde spre un teatru naţional care să se încadreze fenomenului general al dezvoltării culturii noastre moderne.

Orientarea spre teatrul francez este consecinţa unor corespondenţe şi afinităţi în planul general al gîndirii social-politice, al culturii şi artei. Repertoriul şi arta interpretativă din teatrul francez exercită o influenţă favorabilă încă din perioada anterioară. Înainte de 1848 teatrul şi-a găsit în opera lui Molière şi Voltaire repertoriul efervescenţei prerevoluţionare, din exemplul artei lui Talma descinde stilul patetic al primilor noştri actori profesionişti. După revoluţie teatrul nostru merge pe calea dezvoltării repertoriului naţional, al creării particularităţilor tematice şi de gen în dramaturgie, a precizării particularităţilor stilistice în arta interpretativă. În tragedia romantică, în melodramă şi în arta actorilor francezi — în care se îmbină spiritul avîntat al romantismului cu înclinarea spre o viziune critică, lucidă — îşi găseşte teatrul românesc corespondenţe artistice caracteristice momentului istoric al dezvoltării noastre culturale. Această afinitate se confirmă prin capacitatea de asimilare a oamenilor noştri de teatru, prin modul în care influenţa franceză nu rămîne exterior şi artificial suprapusă teatrului nostru ci este încorporată, adoptată în dramaturgia ei şi în arta scenică, recreată de o manieră personală în sensul afirmării teatrului ca o instituţie culturală naţională, emancipată, care-şi află forme proprii de organizare şi o modalitate artistică specifică.

★

Studierea artei scenice interpretative, a spectacolului în general, este cel de-al doilea termen, dar nu şi secundar, al istoriei teatrului. Condiţionat de ansamblul istoriei concrete, a existenţei faptice, juridico-administrative a teatrului ca instituţie, analiza artei interpretative constituie factorul principal dar subiectiv al istoriei teatrului. Analiza artei scenice solicită cercetarea surselor specifice necesare reconstruirii sau, mai bine zis, reconstituirii formei şi conţinutului emoţional al spectacolului.

Forma spectacolului poate fi în mod relativ caracterizată prin fixarea sa în timp, prin cunoaşterea condiţiilor economice de montare [10] şi a unor elemente — atunci cînd există documente — de decor, costume, mărturii şi reacţii publice, în funcţie de structura şi forma arhitectonică a scenei şi sălii [11], în funcţie de caracterul antreprizei teatrale (companie ambulantă, trupă improvizată, asociaţie artistică sau teatru de tradiţie cu o orientare

[9] Ed. W. Godwin (1833—1886) arhitect, arheolog şi pictor, tatăl lui Gordon Craig, introduce în teatru decorurile arhitecturale, construite solid cu platforme, scări, practicabile. V. John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York, 1956, p. 13.

[10] Sumele investite în montarea unei piese pot da un indiciu foarte important asupra amploarei spectacolului.

[11] Este uşor de realizat că forma unui spectacol era diferită dacă se reprezenta în mica sală Bossel, în incinta noului teatru modern inaugurat în 1852 sau în arena vastă lipsită de specific teatral a circului Suhr, unde aveau loc spectacolele de mare montare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

evidentă). Dar, caracterul original, particular, al spectacolului nu poate fi relevat decît prin reconstituirea artei colective a ansamblului şi îndeosebi a artei individuale a actorului. Desigur că drama este punctul de plecare în această delicată şi nu de puţine ori ingrată operaţiune practicată de istoricul teatral. Conţinutul emoţional al spectacolului, redarea caracterului său imagistic, vizual, este însă, dincolo de rezultatul unei sinteze a tuturor datelor concrete, rezultatul — relativ — al unui proces de recreare din elemente disparate a unei imagini unice. Reconstituirea spectacolului, a artei scenice de ansamblu şi individuale, se bazează pe procedee specifice de « filologie teatrală » [12]. Dar, spectacolul este un conglomerat, de imagini specifice, de elemente emoţionale, şi ca atare reconstruirea imaginii globale a acestuia este practic irealizabilă fără aportul imaginativ — subiectiv, dar necondiţionat — al istoricului, fără capacitatea vizionară creatoare a acestuia. Stilul artei teatrale dintr-o anumită epocă poate fi cunoscut pe baza cunoaşterii cît mai amănunţite a artei actorilor, a interpretărilor individuale, a caracterului artei actoriceşti în funcţie de personalitatea fiecărui actor în parte. Cunoaşterea şi reconstrucţia artei actorului, reconstituirea profilului ei artistic sînt probleme majore ale istoriei teatrului. Marile personalităţi artistice de la noi, în epoca cercetată, (Millo, Pascaly, N. Luchian, T. Teodorini) oferă — cu tot relativismul aprecierii valorii estetice şi stilistice — posibilitatea unor portretizări mai exacte, mai lipsite de coeficientul de subiectivitate al istoricului. Acest lucru este fundamental pentru caracterizarea artei scenice, pentru sesizarea orientării şcolii sau şcolilor dramatice ale vremii. A reduce însă cunoaşterea artei interpretative numai la caracterizarea marilor personalităţi artistice ar însemna să ignorăm ceea ce constituie caracteristica principală a epocii: înmulţirea actorilor, profesionalizarea lor, sporirea ponderei contribuţiei lor la arta spectacolului. Cunoaşterea artistului mediu, a actorului mărunt chiar, nu este o simplă exigenţă de consemnare istorică ci o necesitate istorico-artistică. Problema cunoaşterii artistului mediu are o importanţă deosebită pentru istoriograful de teatru în caracterizarea globală a artei interpretative dramatice dintr-o anumită epocă, în definirea nivelului calităţii ansamblului artistic. Este argumentul care ne-a convins că dincolo de portretele monografice ample ale marilor actori este necesară prezentarea, fie cît de succintă, a individualităţilor creatoare care, prin numărul şi pregătirea lor evoluată, constituie fondul artistic uman al acestei epoci în care arta scenică românească îşi precizează direcţiile principale de dezvoltare.

★

Teatrul nostru cunoaşte din deceniile precedente tipul actorului-cetăţean. C. Aristia sau C. Caragiale sînt actori militanţi pentru crearea unei arte scenice naţionale, vehemenţi în apărarea profesiunii şi legaţi de cercurile cele mai avansate ale societăţii. Perioada de după 1848 cunoaşte actorul profesionist apărător al unui crez artistic. Millo sau Pascaly sînt exponenţi ai unei ideologii de creaţie, ai unor şcoli pe care le impulsionează dublînd atitudinea civică printr-o concepţie artistică cristalizată.

Indiferent de concepţia estetică, de modalitatea artistică practicată, actorii celui de-al treilea pătrar al veacului trecut se întîlnesc pe platforma comună a luptei pentru libertatea teatrului ca instituţie naţională de artă şi cultură. Împotriva formelor cenzoriale ale repertoriului, împotriva autorităţilor care nu sprijină sau injoncţionează activitatea artistică, actorii alcătuiesc un front comun într-o perioadă în care « l'autorité veut que le théâtre enseigne tous les respects; le théâtre toutes les désobéissances » [13]. Prejudecăţile sociale în raport cu profesiunea de actor nu au dispărut. Millo constată « poziţiunea nesigură şi anormală a actorului în societate », M. Pascaly revendică neobosit libertatea civică şi artistică a actorului. « Teatrul nu este oare rostirea, expresiunea cea mai vie a gîndirii, a cugetării omului? Oare ce este liber a fi scris, a fi imprimat, nu este liber a fi cuvîntat, exprimat? . . . La noi artiştii nu vor decît libertăţile oricărui cetăţean român » [14].

Ion Ghica, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu recunosc actorilor rolul important de creatori a căror sensibilitate exprimă în mod artistic marile deziderate morale

[12] V. György Szekely, *Sur la méthode des recherches concernant les types de spectacle théâtral*, Budapesta, 1961.

[13] V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées. La liberté du théâtre*, discurs pronunţat în Consiliul de stat la 17 septembrie 1849, vol. II, Paris, 1876, p. 223.

[14] M. Pascaly, Arh. St. fd. TN. dos. 162/1863, f. 129—130. Cf. *Mihail Pascaly* de L. Gîtză, Bucureşti, 1959, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale epocii. Actorii, indiferent de crez artistic, şi peste vicisitudinile care i-au adus de multe ori în contradicţii efemere — în general de ordin material, străini de mentalitatea de parvenire şi îmbogăţire a epocii, nu cunosc alt interes decît teatrul, sînt plini de o mare devoţiune faţă de arta lor, permeabili înnoirii şi transformărilor sociale, plini de o imensă disponibilitate pentru a-şi alinia creaţia cu valorile consacrate ale teatrului european. În conştiinţa societăţii vremii, a vechii boierimi şi chiar a noii burghezii, actorii au rămas încă o specie asocială, boemă, o categorie anticonformistă şi irascibilă, protestatară şi antitradiţionalistă. Parafrazîndu-l pe La Bruyère, care spunea că situaţia actorilor era infamă la romani şi onorabilă la greci, la noi se mai gîndeşte despre actori ca la romani dar se trăieşte cu ei ca la greci.

Gradul de conştiinţă civică şi artistică al actorilor se relevă în primul rînd în pasiunea pe care o pun pentru cîştigarea « meseriei », pentru părăsirea diletantismului. Şcoala, învăţămîntul de specialitate sînt preocupările majore ale lui Millo, Pascaly, St. Vellescu, C. Dimitriade, Eufrosina Popescu, M. Galino. Ei sînt autori de programe analitice şi lecţii teoretice de arta actorului, sînt profesori de mimică şi declamaţiune, de istorie literară şi teatrală, sînt *conducători de trupe-artişti-pedagogi*, traducători de cursuri de specialitate [15]. Efortul lor se conjugă cu al lui Ion Ghica, C. A. Rosetti, Al. Odobescu, preocupaţi, ca directori ai Teatrului Naţional, de pregătirea profesională a actorilor. Teatrul este în această perioadă o şcoală permanentă de formare artistică, de profesionalizare, condiţia principală a părăsirii înapoierii teatrului, a încadrării acestuia în cultura teatrală modernă europeană.

Condiţia de muncă a actorilor este influenţată în mod negativ de structura organizatoric-administrativă a teatrului şi de frecvenţa mare a spectacolelor ce trebuie pregătite. « Libera » concesiune, antreprizele teatrale efemere şi chiar asociaţiile actoriceşti de pînă la *Societatea Dramatică* din 1877, determină o continuă şi nefericită fluctuaţie a actorilor, împiedică formarea unor colective închegate în care să se poată afirma cu continuitate principii şi metode comune de creaţie. Actorii sînt obligaţi să joace roluri de mare întindere, de o mare diversitate ca gen, dar într-un răstimp foarte scurt.

Fiecare piesă se joacă de cîteva ori şi atunci actorii sînt obligaţi să treacă concomitent prin roluri de tragedie, de comedie şi vodevil, de dramă istorică şi melodramă pasională. Repetiţiile sînt puţine, montările de cele mai multe ori superficiale. Efortul principal al actorilor este canalizat către memorizarea tehnică a textului. Succesiunea rapidă a spectacolelor duce la irosirea sensibilităţii, la mecanizarea procesului de creaţie. Interpreţii protagonişti sînt, în general, singurii cărora li se acordă importanţă, ansamblul este neglijat. « Din această silită şi continuă preînnoire, din trecerea aceloraşi oameni, aproape, prin atîtea şi atîtea roluri de caractere şi dimensiuni diferite, au şi izvorît marile neajunsuri ale interpretării greşite, ale lipsei de originalitate, ale slăbiciunii artistice imputate actorilor noştri » [16]. De aceea printre dezideratele frecvente ale actorilor revine ca un laitmotiv preluarea teatrului de către stat, asigurarea stabilităţii şi subvenţiilor necesare, a condiţiilor de muncă artistică corespunzătoare. Tendinţa generală a activităţii actoriceşti este exprimată de către M. Pascaly şi Al. Gatineau ca o deviză programatică a noului stadiu de dezvoltare al artei actoriceşti: « superioritatea talentului unită cu ştiinţa teoretică şi practica dramatică » [17]. Asociaţiile actoriceşti, inclusiv *Societatea Dramatică*, chiar dacă nu vor realiza decît parţial acest obiectiv major, consemnează alături de progresele de ordin organizatoric un spor al realizărilor artistice valoroase, o îmbogăţire considerabilă a pregătirii şi conştiinţei profesionale.

★

Factorul determinant în progresul artei dramatice româneşti îl constituie însă contactul nemijlocit cu teatrul marilor centre europene şi îndeosebi cu teatrul francez. Matei Millo, în anii de studiu (1841—1845) vine în contact cu actorii însemnaţi ai Parisului, cu Bocage şi Fr. Lemaître, cu Samson, cu Bouffé şi cu Ed. Got. Ştefan Vellescu cîştigat de

[15] Şt. Vellescu este profesor şi îndrumător al Conservatorului din Bucureşti înfiinţat la 1864; Galino e profesor de mimică la Conservatorul din Iaşi, Matei Millo profesor de mimică şi declamaţie la Bucureşti; C. Dimitriade profesor de declamaţie şi traduce şi publică în 1866, din limba spaniolă, *Cursul de declamaţiune* de Ion Vicente Joaquim Battus; M. Pascaly revendică pentru elevii ce vin în trupa sa « un mic studiu teoretic dramatic, un studiu practic şi încă o bursă fiecăruia » (*Românul*, 4 septembrie 1871).

[16] D. C. Ollănescu, *Teatrul la Români*, în *Analele Academiei Române*, Seria II, XX, 1897—1898, p. 232.

[17] Arhivele Statului Bucureşti, Fr. TN., Dosar nr. 198/f. 25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spiritul Comediei Franceze se ataşează modelului artistic oferit de Fr. Regnier; N. Luchian intră în sfera artistică a teatrului *du Palais-Royal* şi maeştrii săi vor fi Pierre Levassor şi Pierre Alfred Ravel; T. Teodorini, deşi este captivat de arta lui E. Rossi şi T. Salvini, după ce vizitează teatrele pariziene, contemporanii îl vor compara cu Fr. Lemaître, aşa cum C. Dimitriade va fi comparat cu Ch. Lafont de la Comedia Franceză. Pascaly, care vizitează Franţa în anii 1860—1862, va fi captivat de arta lui Bocage şi Fr. Lemaître. Actorii români vin în contact cu figurile cele mai reprezentative ale teatrului parizian şi cunosc activitatea teatrelor care aveau să dea profilul caracteristic artei scenice franceze din acea epocă. Mulţi dintre actorii români sînt atraşi de impunătorul prestigiu artistic al Comediei Franceze. Dar la acea dată prima scenă a Franţei era ea însăşi locul unor căutări înnoitoare. Virtuozitatea actorilor Comediei era unanim recunoscută dar « în jurul lor plutea vechiul » [18].

Fr. Sarcey aprecia jocul savant, « legendar », tradiţional al « societarilor » dar încă în 1849 arăta că practicînd vechiul stil de teatru — clasic — actorii « nu vor putea transforma casa lui Molière » [19]. Conservatorismul marilor virtuoşi ai Comediei nu va rezista încercărilor de modificare a repertoriului şi stilului de joc. Rachel va adopta drama romantică, Fr. Lemaître va adăuga calităţilor sale de mare interpret molieresc pe cea de interpret al noului repertoriu. Timpul marilor actori de la începutul secolului este depăşit. Comedia Franceză a cunoscut arta unor mari « papi războinici » ca Le Kain, a altora « turbulenţi » ca Talma, a unor « sfinte excentrice » ca Rachel, dar cunoaşte şi arta « marilor preoţi » ca Mounet şi slujitori modeşti şi fideli ca Ed. Got [20]. Fermentul vieţii teatrale pariziene îl constituie însă scenele pe care se va afirma noul repertoriu şi care vor exercita o mare atracţie asupra multora dintre actorii Comediei Franceze. Actorii români veniţi să vadă şi să înveţe teatru la Paris erau şi ei atraşi în cea mai mare măsură de spectacolele de la *Théâtre de la Porte St. Martin*. Teatru de o mare popularitate, acesta este, din anii prerevoluţionari, o citadelă a repertoriului romantic şi principalul susţinător, după 1848, al repertoriului de melodramă. Aci îi va vedea Pascaly pe Fr. Lemaître, pe Bocage în *Marion Delorme*, *Lucreţia Borgia* sau *Maria Tudor* de V. Hugo, în piesele lui Dumas-tatăl *(Antony* sau *La tour de Nesles)*, aici vor întîlni intelectualii şi actorii români veniţi la Paris şi noul repertoriu al lui E. Augier, V. Sardou, Dumas-fiul, Labiche sau Octave Feuillet interpretat de multe ori de foşti societari ai Comediei Franceze — Samson, Bouffée sau Got. *Théâtre du Palais-Royal*, *Théâtre des Variétés* sînt surse de inspiraţie a repertoriului şi modului de reprezentare a vodevilului (Bayard, Dumanoir, Clairville, Labiche) sau operetei (H. Mounier, Meilhac, Halévy, Offenbach etc.). La *Théâtre de Vaudeville* repertoriul de bază după 1860 îl constituie Labiche.

Majoritatea actorilor români veniţi la Paris la jumătatea veacului trecut erau atraşi în primul rînd de personalitatea lui Frédérik Lemaître. Considerat în acea perioadă « l'idéal de l'art modern » [21] Lemaître impresiona prin marea sa putere de expresivitate. La el va fi aflat M. Pascaly pozele nobile, statuare, elocvenţa cuvîntului, gestul impozant, iluminarea interioară, atitudinile sublime, în *Lucreţia Borgia*, în *Ruy Blas*, în *Don Cezar de Bazan* sau *Kean*. Tot de la el va fi învăţat însă şi M. Millo arta mimică, virtuozitatea imitaţiei. Pascaly l-a găsit pe Fr. Lemaître în momentul său de apogeu, actorul « flamboyant et superbe, remuant la scène d'un seul geste, soulevant toute la foule avec une parole et faisant vivre de son souffle le chef-d'oeuvre et le mélodrame » [22], dar a aflat la el şi semnele unei lirici exagerate, ale unei emfaze care va caracteriza la bătrîneţe (în 1869 Fr. Lemaître avea 70 de ani şi a murit în 1876) arta celui care a fost considerat cel mai mare artist al epocii 1830—1860, « Mirabeau-ul romantismului în teatru » pe care « actorii Parisului veneau să-l vadă jucînd pentru a-şi învăţa meseria » [23]. Personalitatea Mariei Dorval a dublat pînă în 1849 (cînd moare)

[18] Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, 1900, p. 235.

[19] Fr. Sarcey, *op. cit.*, p. 240.

[20] Vezi J. L. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Paris, 1964, p. 104: « Elle eut (la Comédie Française — *n.n.*) des papes guerriers comme Le Kain. D'autres turbulents comme Talma. Des Saintes excentriques, comme Rachel. Des grands prêtres, comme Mounet. Et aussi de fidèles serviteurs; pareils à ces solides curés de campagne comme Got ». În deceniile 6 şi 7 ale veacului trecut Comedia Franceză numără printre principalii societari pe Samson, Regnier, Prévost, Got, Delaunay, Lerou, D-nele Rachel, Favart, tragedienii Geoffroy, Beauvalet etc.

[21] Eugène Silvain, *Frédérik Lemaître*, Paris, 1926, p. 93.

[22] Th. Gautier, cf. Eug. Silvain, *op. cit.*, p. 101.

[23] Eugène Silvain, *op. cit.*, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cea a lui Fr. Lemaître. Chiar dacă actriţele noastre n-au văzut-o jucînd, interpretele din *Antony*, *Marion Delorme* şi *Angelo* (Catarina) vor fi primit cu siguranţă indicaţiile actorilor care frecventaseră Parisul înainte de 1848 şi fuseseră copleşiţi de frenezia interpretativă romantică a celei care va rămîne pentru istoria teatrului interpreta cea mai poetică a eroinei lui Alfred de Vigny, Kitty Bell, din *Chatterton*.

Fidel şi consecvent interpret al repertoriului romantic, alături de Dorval, Bocage (Pierre Martinien Tousez, 1797—1863) este ghidul artistic al lui M. Pascaly. În anii cînd îl frecventează Pascaly (1860—1862) Bocage este considerat ca unul din cei mai mari actori romantici ai vremii. Pasionat interpret şi popularizator al lui Hugo şi Dumas-tatăl, el va fi oferit lui Pascaly imaginile scenice ale lui Antony, Didier din *Marion Delorme* sau Buridano din *La Tour de Nesles*, a acelor eroi romantici despre a căror reprezentare se spunea: « jouer les Bocage » aşa cum altădată s-a spus « jouer les Talma ».

Marii actori ai Comediei Franceze, Samson (Isidore), Fr. Regnier, Rachel (Félix) vor fi captivat mai mult pe N. Luchian sau pe Şt. Vellescu decît pe Pascaly. Samson şi Fr. Regnier, încercau o împăcare aridă între sobrietatea demnă a tragediei clasice şi noul repertoriu. Chiar dacă pînă la urmă interpret al lui V. Hugo, Al. Dumas, C. Delavigne sau Augier, Samson rămîne îndrumătorul actorilor de tragedie. Principiile din *L'art théâtral* [24] au fost ghidul teoretic al marei tragediene Rachel (1821—1858), a celei care a creat şi afirmat în conştiinţa contemporanilor imaginea Estherei, Chiménei *(Le Cid)*, Roxannei *(Bajazet)*, Fedrei sau Berenicei. Turneele sale în Europa şi America au impus o accepţie particulară asupra reprezentării marilor roluri de tragedie clasică şi chiar a celor de dramă romantică *(Angelo* — V. Hugo, *Mlle de Belle-Isle* — de Dumas-tatăl, jucate după 1850 în ultimii ani de viaţă). Considerată cea mai mare tragediană franceză a secolului al XIX-lea ea a constituit un model de neatins pentru toate actriţele vremii, veleitare a da o interpretare plină de ardoare virtuţilor eroinelor de tragedie.

Contactul cu actorii străini i-a familiarizat pe actorii noştri cu problemele de tehnică artistică, cu arta deghizamentului de pildă, artă care dădea în epocă o mare capacitate de atracţie artei actorului. De la Pierre Alfred Ravel (1814—1881) va fi învăţat şi N. Luchian şi M. Millo arta deghizamentului scenic, a travestiului, mobilitatea mimică, expresivitatea variată, diversitatea fizionomiilor personajelor interpretate. Actor la *Théâtre des Variétés* şi *Théâtre de Vaudeville*, Ravel, fără a fi un mare actor, a influenţat arta celor care căutau modalităţi simple şi variate de exprimare scenică. Colegul său de la Variétés, Bouffé (Hugues-Marie-Désiré, 1800—1880), era socotit de către contemporani drept *insuportabil* din cauza simplităţii modului de a recita. Interpret de roluri de « grande utilité », de « drame-vaudeville à couplets » el a avut o mare influenţă asupra lui Millo. În Parisul marilor tragediene Dorval şi Rachel, al marilor actori romantici Fr. Lemaître şi Bocage, Millo îşi află corespondenţele emoţionale şi artistice în simplitatea şi atracţiozitatea artei lui Ravel şi Bouffé dar îşi găseşte exemplul în arta celui care a fost considerat, la jumătatea secolului al XIX-lea, gloria şi spiritul independent al Comediei Franceze, Edmond Got (1822—1901).

Legătura artistică a lui Millo cu Ed. Got va fi fost mijlocită, înainte cu ani, de V. Alecsandri pe care marele actor francez îl frecventa la Paris [25]. Poate că şi corespondenţa tipologică şi fizionomică dintre cei doi actori — scunzi, robuşti, cu o expresivitate francă — l-au făcut pe Millo să-şi concentreze atenţia asupra lui Got. Dar ceea ce l-a făcut pe Millo să-l adopte ca expresie a propriului ideal artistic a fost concepţia de joc şi modalitatea artistică a actorului francez, Ed. Got este cel care, la mijlocul secolului trecut pe însăşi scena Comediei Franceze, încearcă să înlăture artificiozitatea interpretării clasicizante, virtuozitatea academică lipsită de adevăr uman. Dacă va fi ascultat vreodată Millo « les conférences de lecture » de la *École Normale Supérieure* [26] rămîne un lucru îndoielnic, dar că de la Got a învăţat Millo marea artă a compoziţiei, simplitatea şi stilul savuros este indubitabil. Millo a învăţat mijloacele şi stilul de interpretare veridică a celor mai variate personaje din lumea înconjurătoare de la acel a cărui artă a fost numită o artă balzaciană pentru că « Les personnages

[24] Două volume de principii de artă dramatică publicate în 1863—1865.

[25] În jurnalul său Ed. Got pomeneşte frecvent de vizitele făcute lui V. Alecsandri la legaţia română în anii 1862 *(Journal de Edmond Got*, vol. II, Paris, 1910): « Dîner de temps à autre chez les Alecsandri », p. 65.

[26] Vezi *Journal de Edmond Got*, vol. II, Paris, 1910, p. 215.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'il incarnait prenaient naturellement, sous l'âpre et patient effort de sa composition, tournure des héros de la comédie humaine » [27].

Actorii români vin în contact cu arta teatrală europeană şi prin frecventele turnee pe care le practică în special echipe franceze de teatru, alcătuite de cele mai multe ori din actori care nu-şi găseau întrebuinţare pe scenele pariziene. Rupţi de ambianţa creatoare originală, de multe ori neavînd nici darurile necesare artei dramatice, mulţi dintre actorii acestor trupe răspîndesc o artă mediocră, cultivînd diletant sau fals profesional o artă plină de tarele teatrului vechi şi amplificînd defectele noului stil de interpretare, scăpaţi fiind de sub controlul marilor personalităţi artistice şi a îndrumării criticii competente. De aceea se poate vorbi prea puţin despre un aport pozitiv al acestor trupe în peisajul nostru artistic. Actorii mari ai teatrului francez vor vizita ţara noastră abia după 1877. Înainte de această dată, semnificativă şi bogată în consecinţe pentru arta noastră scenică este doar prezenţa unor actori ca Ernesto Rossi sau Adelaida Ristori. Aceştia ne pun în contact cu şcoala dramatică italiană, şcoală care cunoaşte în deceniile 7 şi 8 un moment de culme prin creaţiile de maturitate ale marilor actori: Tomasso Salvini (1829—1915) [28], Giacinta Pezzana, Adelaida Ristori (1822—1906), Ernesto Rossi (1827—1896). Spectacolele acestora sînt pentru actorii români un excelent prilej de a lua contact cu una din formele cele mai avansate ale artei interpretative. Depăşind clasicismul Salvini [29] nu adoptă exuberanţa romantică ci îşi construieşte arta pe baza controlului lucid al mijloacelor de expresie, dublînd prestanţa fizică şi dramatismul mai puţin prin virtuozitate vocală şi mai mult prin pregătirea raţională a unei interpretări cît mai apropiate de structura personajului [30]. Rossi, discipolul său, este totuşi un actor romantic, partizanul unei interpretări temperamentale. Publicul şi actorii români îl vor cunoaşte însă mai puţin sub aspectul interpretului marilor roluri romantice frecvente şi în teatrul românesc, ci, vor afla în Rossi pe interpretul dramelor shakespeariene (Hamlet, Othello, Lear, Macbeth), analistul care dublează impetuozitatea cu o justificată tendinţă de umanizare a acestor eroi. Este uşor de închipuit cît de mare trebuie să fi fost influenţa pe care au avut-o spectacolele Adelaidei Ristori asupra actriţelor noastre, mai puţin în contact cu teatrul european decît colegii lor. Arta pasională a actriţei italiene adoptată cu entuziasm de critica franceză (Th. Gautier, P. de Saint Victor, F. Janin) comunica actorilor noştri rezultatul concret al unor studii personale [31] despre tehnica scenică, expresivitatea fizionomiei şi jocului unui actor. Prezenţa actorilor italieni şi îndeosebi a Adelaidei Ristori, mai tîrziu a lui Novelli, a constituit un exemplu viu al celei mai elevate arte actoriceşti a epocii, ale acelui stil de interpretare caracterizat prin prestanţă fizică, plasticitate corporală, sonoritate vocală, gestică elegantă, atribute care confereau artei teatrale a vremii o mare demnitate şi un caracter nobiliar.

*

Repertoriul jucat în această perioadă oglindeşte cu fidelitate atît forma de împrumut cît şi forma originală, de creaţie autohtonă, care au constituit suportul literar-dramatic al activităţii actorilor. Cum era şi firesc contactul cu teatrele şi artiştii francezi nu s-a rezumat la preluarea stilurilor sau tehnicilor de joc. Repertoriul marilor actori străini i-a tentat pe actorii noştri în sensul reeditării performanţelor lor artistice.

În teatrul vremii persistă — în repertoriul lui M. Millo — preferinţa pentru comedia molieresca. Sînt de consemnat încercări puţine dar meritorii, conjugate cu cele ale teatrului european, de reprezentare a dramei shakespeariene (*Shylock* — Millo 1851, *Macbeth* — 1852—1853, *Hamlet* — Pascaly 1860, *Othello* — 1862). Actorii care activează încă sub influenţa repertoriului fostei « Trupe de diletanţi » a lui C. Caragiale reprezintă în primii ani după 1848 dramele avîntate ale lui Schiller: *Hoţii* (*Robert şeful bandiţilor* — 1850—1851, *Briganzii* — 1853—1854), *Don Carlos*, *Wilhelm Tell*. Dar greutatea specifică a repertoriului este dată de prezenţa masivă şi de frecvenţa reprezentării cu precădere a dramaturgiei jucate

[27] Henri Lavedan, în *Journal de Edmond Got*, Paris, 1910, *Préface*, p. VII.

[28] Arta lui Rossi sau Salvini a fost cunoscută probabil înainte de către Eufrosina Popescu şi T. Teodorini care au voiajat în Germania, Franţa şi Italia.

[29] Tomasso Salvini va vizita România abia în 1880.

[30] Salvini păstrează de altfel pînă tîrziu în repertoriul său tragediile lui Alfieri (*Saul*, *Oreste*) şi Voltaire (*Meropa*, *Zaïra*).

[31] Adelaida Ristori este autoarea volumului *Studi artistici*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în teatrele franceze. Creaţiile actoriceşti au un rol însemnat în montările dramei romantice (V. Hugo, Al. Dumas-tatăl) în popularizarea eroilor romantici (Ruy Blas, Hernani, Angelo, Maria Tudor, Lucreţia Borgia, sau Caterina Howard, Kean, Antony, Chatterton sau Kitty Bell). Repertoriul variază în funcţie de profilul impus teatrului sau trupei de către conducătorul ei artistic; repertoriul lui Millo diferă de cel al lui Pascaly, cel al lui N. Luchian de cel al lui T. Teodorini. În repertoriile actorilor va fi preponderentă latura comică la Millo, cea eroico-romantică la Pascaly, sau cea melodramatică la Teodorini. Teatrul vremii este caracterizat de aspiraţia comunicării unor idealuri generoase şi virtuţile eroilor dramei romantice răspund acestui deziderat proclamînd — prin intermediul alexandrinilor hugolieni — idealuri umanitare, slăvind libertatea, solidaritatea, ideea de justiţie. Teatrul romantic este structurat pe afirmarea unui erou principal, deci a unui *actor prim*, fiu direct al melancoliei şi mizantropiei byroniene [32] dar răzbunător, revoltat împotriva nedreptăţii, demascator al josniciei.

Melodrama şi vodevilul sînt însă două componente esenţiale ale dramaturgiei interpretate de actorii vremii. Afirmată în teatrul francez între imperiu şi restauraţie şi jucată abia acum în teatrul nostru, melodrama este o modalitate populară de reeditare a spectacolului tragic. Împreună cu vodevilul ea corespunde în cea mai mare măsură gustului categoriilor sociale care alcătuiesc publicul în această perioadă de afirmare şi consolidare a burgheziei. Publicul teatrului nostru se pasionează pentru repertoriul de melodramă. Anticipînd drama romantică, bucurîndu-se în Franţa de o mare popularitate încă din primele decenii ale secolului, melodrama este adoptată în repertoriul actorilor noştri de toate genurile. Pascaly, Teodorini, Luchian dar şi M. Millo interpretează repertoriul lui Guilbert de Pirecourt, V. Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy, F. Pyat, Th. Dennery, Eugène Sue, C. Delavigne. *Cele două orfeline*, *Misterele Parisului*, *Gamenul de Paris*, *Curierul din Lyon* sînt spectacole gustate ale epocii în care actorii întruchipează, spre satisfacţia sau stupoarea publicului, apărători ai virtuţii, îndrăgostiţi leali, trădători, briganzi sau ingenue lipsite de apărare.

Vodevilul constituie cea de-a doua latură principală a repertoriului în care se exercită arta actoricească. De la Piron şi Lesage la Scribe şi Labiche acest gen de comedie uşoară cu muzică, plină de vioiciune şi picanterii, în traduceri, adaptări sau localizări, cunoaşte o mare simpatie în rîndurile publicului şi va solicita într-o mare măsură eforturile de creaţie ale actorilor. Tendinţa spre teatrul de divertisment şi de epatare a publicului se accentuează prin prezentarea aşa-ziselor « drame cu mare spectacol » şi a feeriilor care fac în faţa publicului demonstraţii de performanţe tehnice, înecînd arta actorilor într-un ocean de decoruri, de trucuri, de « foc bengal » [33]. Dacă dramele lui V. Sardou *(Daniel Rochat, Fedora, Theodora, Mme Sans Gêne)* au stimulat apariţia unor pseudodrame istorice în dramaturgia originală, reprezentarea lor a fost influenţată de genul « dramelor cu mare spectacol ». Astfel de piese dominate de o intrigă complicată, dar lipsite de adevăr istoric, pline de fantastic, de violenţă şi de erotism, dar lipsite de autenticitate şi bun simţ obligă actorii să interpreteze roluri monstruoase, schematice, dar care cer mari eforturi fizice şi de memorizare în detrimentul substanţei umane. Sînt spectacolele incriminate de V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, M. Eminescu şi I. L. Caragiale ca fiind factorul denaturant al artei actorului, sînt acele spectacole care se încadrează teatrului de pură prezentare edificat în mod hibrid pe piese « ale căror subiecte nu aparţin nici naţiunii, nici epocii, nici mediului social, nici momentului cronologic al societăţii în mijlocul căreia a apărut » [34].

În teatrul din această epocă pătrunde însă, şi cu o apreciabilă oportunitate, repertoriul modern de dramă şi comedie. Dramele laicului moralist al societăţii burgheze, Al. Dumas-fiul, solicită interesul lui M. Pascaly care şi interpretează rolul lui Armand Duval din *Dama cu camelii*, sau montează *Supliciul unei femei* şi *Le Fils naturel*. Actorii de tragedie adoptă cu interes piesele lui Emile Augier care dezbat poziţiile morale ale burgheziei *(O femeie cum sînt multe şi altele cum sînt prea puţine, Post-Scriptum, Muma şi copiii, Mme Caverlet)*. Prezenţa lui Pascaly ca interpret al *Revizorului general* (adaptarea lui P. Grădiş-

[32] V. Silvio d'Amico, *Storia del teatro dramatico*, vol. III, p. 781.

[33] Vezi, *Fata aerului* de Cognard şi Raymond, *Ingerul morţii* de Th. Barrière şi Ed. Plouvier, *Sfărîmarea corabiei Meduza* de Ch. Desnoyer ş.a.

[34] N. Iorga, *op. cit.*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teanu a comediei lui N. Gogol reprezentată în 1873—1874) este semnificativă pentru orientarea repertoriului la sfîrşitul perioadei istorice discutate dar izolată. Millo este capul de şcoală care promovează noul repertoriu de comedie. El interpretează comediile lui H. Murger (*Bunul odinioară — Le bonhomme jadis*, sau *Viaţă vagabondă — La vie de bohème*, dramatizarea lui Th. Barrière — 1876) dă viaţă comediilor lui Labiche, bazate pe comic de acţiune şi limbaj, (*Capela de paie de Italia*, sau *Căpitanul cu nărav — Les vivacités du capitaine Tic*), este primul interpret român al comediei satirice balzaciene (*Mercadet* — 1870—1871). Dar Millo este interpretul predilect al formei originale a repertoriului, actorul dedicat teatrului lui V. Alecsandri, al repertoriului de comedie ilustrînd un mediu care agonizează şi altul care se ridică. Comediile lui Alecsandri iau din modelele franceze numai trama, mişcarea, realitatea conţinută este însă specifică. Tipurile de parveniţi, de imitatori vulgari ai occidentului, de avari, demagogi şi clevetitori, dar şi de ţărani, pitoreşti, idilici dar caracterizaţi şi reliefaţi îi prilejuiesc lui Millo, ca şi altor actori, o artă interpretativă autentică, plină de adevărul unei realităţi intrinsece a societăţii noastre.

★

La jumătatea secolului trecut arta scenică românească lupta în primul rînd pentru a-şi cuceri originalitatea, specificul naţional. Legată de înnoirile literaturii şi vieţii culturale în genere, arta interpretativă încerca să găsească expresia adevărată a societăţii româneşti, a comunicării adevărurilor căutate şi înţelese de publicul vremii. Modul de expresie dramatică variază, în timp şi spaţiu, în funcţie de repertoriul dramatic şi de psihologia actorului.

Chiar dacă cei mai mulţi actori români se formează sub influenţa « profesorilor » teatrului francez (care erau clasici la 1830, romantici la 1850 şi în 1870 cîştigaţi de realismul lui Augier, Dumas-fils şi Balzac [35]), arta lor cîştigă un caracter autohton. Şcolile teatrale străine au influenţat puternic arta actorilor şi psihologia lor, repertoriul a contribuit şi el prin modalitatea sa artistică să influenţeze arta interpreţilor. Aşa se întîmplă că structura psihologică a actorilor noştri din această perioadă pendulează între exaltarea patetică a romanticului M. Pascaly şi ponderea analistă, comico-satirică, a lui Matei Millo.

Tehnicile de joc adoptate au influenţat natura mijloacelor de expresie actoriceşti. Tipul actorului romantic, eroic, entuziast, pasionat, uneori paroxistic, se dezvoltă în funcţie de interpretarea rolurilor de dramă şi melodramă, tipul actorului de comedie în funcţie de practicarea rolurilor de vodevil, comedie idilică sau satirică. În arta interpretativă modernă un rol preponderent îl au textul dramatic, capacitatea de expresie şi imaginaţia actorului, formaţia sa profesională, dar credo-ul artistic determină comportamentul scenic şi social al actorului. Concepţia estetică-ideologică formată în ansamblul culturii naţionale este condiţionată de influenţele epocii şi societăţii, de caracterul naţional al culturii şi artei în dezvoltare. Ceea ce explică fenomenul complex al afinării influenţelor ce se exercită în dramaturgia şi arta scenică românească a vremii, în însuşirea cuceririlor artei moderne europene şi asimilarea acestora în forme artistice corespunzătoare spiritului naţional şi societăţii noastre.

Actul dramatic include viaţa intelectuală, afectivă şi organică a actorului. Jucînd emoţia personajului interpretat, actorul se afirmă el însuşi cu gîndul, sentimentele şi afectivitatea proprie [36]. Arta actorului evoluează în funcţie de repertoriul jucat, de formaţia artistică, de spiritul şcolii adoptate, în funcţie de prezenţa şi numărul talentelor şi al gradului lor de pregătire, dar ea este filigranată de psihologia şi concepţia estetică a actorului, de structura sa psihosomatică naţională. Un sprijin permanent şi eficient în afirmarea specificului şi calităţii artei scenice naţionale îl constituie intervenţiile frecvente ale criticii dramatice care condamnă fără istov imitaţiile lipsite de personalitate, spectacolul de divertisment lipsit de valoare artistică. Critica dramatică consemnează şi sprijină cunoaşterea şcolilor teatrale străine, dar condiţionează dezvoltarea artei scenice de dezvoltarea dramaturgiei naţionale, de ideea creării unui teatru specific naţional. Însăşi lupta de opinii dintre actori

[35] V. Gustave Laroumet, *Nouvelles études d'Histoire et de Critique dramatique*, Paris, 1899, p. 301 şi urm.

[36] V. André Villiers, *Le personnage et l'interprète*, Paris, 1959 şi André Bonichon (Villiers), *La Psychologie du Comédien*, Paris, 1924, pp. 286, 302—303.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu priveşte numai formele de organizare a teatrului ci şi problemele orientării artistice, finalitatea artei dramatice: « A forma naţiunea prin opere mari şi adevărate dar şi prin demnitatea şi arta cu care să fie interpretate » [37].

Primul istoric al acestei perioade din dezvoltarea teatrului românesc, D. C. Ollănescu, analizează arta scenică « după toate cerinţele moderne » atunci cînd precizează că « la vechia formulă a spectacolelor: plăcerea ochilor, plăcerea inimii, s-a adaos acum şi plăcerea spiritului pentru a caracteriza evoluţiunea artei în societatea noastră » [38]. Actorului i se cere insistent « sciinţă multă şi studiu adînc », căci calitatea artei interpretative, a mijloacelor de expresie scenică, poate evolua numai în funcţie de exigenţele fundamentale ale actorilor. În trecut « supremul gust în mimică stătea, pentru actori, să calce, cu paşi cadenţaţi pe scenă, să-şi poarte în dreapta şi în stînga mîinile, cu o mişcare rotundă pornind de la gură, şi la ceasul morţii să ţipe mai tare şi să se sbuciume mai amarnic decît niciodată ». Arta modernă, « în evoluţiunea ei către realitatea vieţii », determină şi în teatru o înnoire: « Acum, mişcările actorilor cată să fie libere şi firesci, expresiunea lor vie şi adevărată, viersul curat şi meşteşugit, căci ei întruchipează, cu deplinătate, fiinţa vie a personagiilor ce represintă » [39].

D. C. Ollănescu împreună cu Rosetti, Filimon, Hasdeu, Pantazi Ghica, Odobescu şi Aricescu, indiferent dacă optează pentru stilul artistic al lui Matei Millo sau Mihail Pascaly, urmăresc în ce măsură teatrul epocii lor se dezvoltă « după toate cerinţele moderne » [40] în spiritul unui joc cît mai adevărat.

Problema teatrului modern este problema actorului, a rolului pe care acesta îl are în conturarea noilor stiluri de interpretare prin participarea sa fizică şi spirituală, este problema raporturilor ce se stabilesc — la un alt nivel de înţelegere — între comportamentele psihologice şi cele scenice ale actorului. Monotonia gravă a teatrului clasicizant era rezultatul unei arte interpretative structurate pe canoanele unor expresii corporale convenţionale, mecaniciste, rupte de procesul de gîndire artistică a actorului. În noua perioadă arta actorului se caracterizează în primul rînd prin efortul de cunoaştere şi stăpînire a senzaţiilor în scopul stăpînirii expresiei corporale. Aceasta presupune cultivarea şi îmbogăţirea calităţilor psihologice [41], solicitarea imaginaţiei creatoare, participarea conştientă, intelectuală, la procesul de creaţie.

Este semnificativ faptul că în publicistica vremii sînt frecvente protestele împotriva concesiilor făcute gustului public în spectacolele de « mare montare », în genul *Fata aerului*, *Rosa magică* sau *Luarea Ierusalimului* (« piesă cu mare spectacol: foc bengal, lupte militare, cîntări antice, decoruri superbe şi costume bogate » [42]). Încă o dată obiectivitatea şi nivelul teoretic dovedesc rolul îndrumător al criticii dramatice. Sînt combătute formele de spectacol în care predomină latura tehnico-scenografică, anacronismele în montări, fastidioasele desfăşurări de mijloace tehnice care anihilează arta actorului transformîndu-l într-un auxiliar al spectaculozităţii, dar sînt criticate şi interpretările actoriceşti greşite şi jocul învechit, imaginile uzate, trucurile mimice exterioare, astenice, lipsite de corespondenţă cu substanţa personajului. Este concludentă în acest sens aprecierea lui Ollănescu asupra activităţii *Companiei dramatice* de la Bossel (1863—1864), condusă de M. Pascaly, considerată o adevărată şcoală dramatică pentru « spectacole interesante cu osebire prin faptul că cei de pe scenă sciau ce spuneau şi ce făceau, iar prin jocul lor cumpănit şi armonizat produceau iluziunea poate mai adevărată a vieţii şi a lumii » [43].

★

Dezvoltarea artei spectacolului în această epocă « prielnică unei regenerări a teatrului » [44] este condiţionată în primul rînd de profilul general al actorului şi diversitatea sa tipologică. Teatrul nostru cunoaşte acum tipul actorului om de teatru complet (actorul-regizor-dramaturg-localizator-director de trupă-pedagog: C. Caragiale, M. Pascaly, M. Millo,

[37] M. Pascaly, *Proiect de reorganizare a teatrului*, cf. L. Gîtză, *Mihail Pascaly*, Bucureşti, 1959.
[38] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, vol. II, p. 255.
[39] *Ibid.*, p. 254.
[40] *Ibid.*, p. 255.
[41] « Efortul pentru aprofundarea personajului prin studiul scenelor este funciarmente psihologic ». A. Villiers, în *Le personnage et l'interprète*, p. 109.
[42] D. C. Ollănescu, *op. cit.*, vol. II, p. 251.
[43] *Ibidem*, p. 261.
[44] *Ibidem*, p. 244—245.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

T. Teodorini), tipul actorului multiplu (cîntăreţ, dansator, improvizator, pamfletar, cupletist — I. D. Ionescu), actori tipizaţi, şi aceştia sînt cei mai mulţi, pe categorii de roluri (emploisuri), tipul tragedianului şi tipul comedianului, tipul actorului nobil şi tipul actorului popular, tipul actorilor formaţi în dinastii artistice familiare (Mihăilenii, Caragialii, Vlădiceştii, Teodorinii, Stavreştii etc.) şi mai persistă încă tipul actorului diletant (Freiwald, Felbariad ş.a.).

Diversitatea tipurilor de actori este în raport direct cu varietatea repertoriului jucat, dar în primul rînd ea este determinată în funcţie de educaţia artistică, de gustul artistic şi cultura actorului, de fizic, talent şi instinct, de raportul în care acestea acţionează reciproc şi determină un tip artistic. Criteriul cel mai adecvat de clasificare a actorului este modul său de expresie artistică. Întîlnim în lumea teatrului din acea vreme, din punct de vedere constituţional, toate tipurile de actori. Clasificarea morfologică a acestora este inoperantă însă — rămîne utilă doar în măsura stabilirii corespondenţei dintre tipurile morfologice de actori şi imensa varietate a tipologiei umane — atîta vreme cît caracterizarea tipologiei actoriceşti nu este practicată în funcţie de idealul estetic, de natura jocului şi structura psihologică particulară a fiecărui subiect în parte. Există, în epocă, actori care se dedublează şi alţii care rămîn ei înşişi, comedieni şi tragedieni, actori cerebrali şi actori de temperament, actori care-şi însuşesc personalitatea eroului dramatic şi alţii care-şi impun eroului interpretat personalitatea lor, există actori cu posibilităţi de a interpreta o gamă largă de roluri şi actori profilaţi — în principal după criteriul fizic — ca interpreţi eterni ai unui singur fel de rol.

Noţiunea de *comedian*, de actor temperamental — în genul lui C. Aristia sau C. Caragiale —, care poate juca orice fel de roluri, confundîndu-se cu personajul interpretat, pierzîndu-şi de cele mai multe ori controlul corespunde din ce în ce mai puţin actorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Există tragedieni şi comici, dar există în primul rînd actori cu o personalitate marcată şi care nu dispare în procesul interpretării unui rol, temperamentali dar lucizi, controlîndu-şi actul artistic în cadrul unei discipline de creaţie, bazată pe tehnică şi pe virtuozitate, dar în primul rînd pe raţiune. Comediantul epocii anterioare era victima unui talent intuitiv, al unui instinct de joc elementar dar fundamental; în compunerea rolului comediantul se uita pe sine, îşi pierdea propria personalitate. Actorul format în spiritul noilor şcoli teatrale nu şi-a pierdut de fel caracterul instinctual al jocului, dar poate să-şi impună personajului interpretat forţa sa morală, facultăţile sale *educate*, de observaţie, de imitaţie, de adaptare. Acestea amplifică capacitatea sa de expresie pe baza unei experienţe artistice şi intelectuale. Între comedian şi tragedianul teatrului contemporan este o diferenţă de structură psihologică, o deosebire fundamentală în abordarea conştientă sau nu a procesului de creaţie. Profilul tragedianului acestei epoci — ca de pildă M. Pascaly, Teodorini, Şt. Vellescu — dar în primul rînd M. Pascaly — are prea puţine lucruri comune cu interpretul tragediei clasice, şi-a pierdut caracterul monocord şi unicitatea tipologică a rolurilor interpretate. Noul tragedian este interpretul unor roluri variate — de tragedie romantică, de dramă istorică şi de melodramă — şi chiar dacă formaţia sa artistică nu este aceeaşi (nu poate fi comparat jocul lui Pascaly cu cel al lui Teodorini, sau cel al lui C. Demetriade cu cel al lui N. Luchian), el imprimă creaţiei sale un caracter individual, care-i defineşte personalitatea artistică indiferent de şcoala căreia îi aparţine. Chiar dacă interpretul tragediei romantice nu s-a eliberat complet de tirania sentimentului trăit, chiar dacă emoţia joacă în procesul său de creaţie un rol care-l împiedică să-şi supravegheze lucid comportamentul scenic, gestica şi vocea, el aduce modificări fundamentale în substanţa artei interpretative [45].

Teatrul nostru cunoaşte acum tipul actorului care « îmbină — cum spunea Ch. Dullin — tinereţea cu frumuseţea plastică, expresia sentimentelor virile cu frenezia marilor pasiuni » [46]. Interpreţii repertoriului prerevoluţionar, ai tragediei clasice îndeosebi, se caracterizau printr-o agresivitate instinctuală. Pradă impulsurilor afective ei se lăsau tîrîţi dincolo de limitele raţionalului şi dincolo de substanţa psihologică a eroului dramatic. Arta inter-

[45] « L'acteur romantique, enthousiaste et passionné avait aussi ses moyens à lui, développés en fonction de ce qu'il en attendait pour l'interprétation des grands drames ou des grands mélodrames ». A. Villiers, în *La psychologie du comédien*, Paris, p. 289.

[46] Ch. Dullin, *La crise du théâtre*, în *Marianne*, 29.VI. 1934, cf. A. Villiers, *op. cit.*, p. 292.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

preţilor dramei romantice şi melodramei (M. Pascaly, T. Teodorini, Şt. Vellescu, C. Dimitriade, Matilda Pascaly, Anicuţa Popescu) chiar dacă mai este afectată de tarele vechiului stil de interpretare, chiar dacă înlocuieşte spectaculosul à tout prix şi efectele cu stilul « panaş », este totuşi o artă nouă — influenţată direct de spiritul şcolii literare care domină repertoriul acestor actori —, o artă în care aportul emoţional al artistului dramatic rămîne preponderent dar, în acelaşi timp, o artă în care inteligenţa, afectivitatea, imaginaţia au un rol din ce în ce mai însemnat în întruchiparea eroului şi selecţionarea mijloacelor de expresie scenică utilă animării personajului dramatic. Această nouă tendinţă a artei interpretative este şi mai pregnantă în arta actorilor comici. Dacă arta interpreţilor de dramă romantică şi melodramă va involua spre sfîrşitul epocii şi mai ales în ultimul sfert al veacului, prin închistare în nişte formule şi manierisme adeseori incriminate de critica teatrală a vremii, arta actorilor comici, în frunte cu Matei Millo [47], dă teatrului nostru din acea epocă un mai mare coeficient de veridicitate şi de specificitate naţională. Arta lui Matei Millo — şi ne referim la el considerîndu-l capul şcolii teatrale comice, detaşat mult de toţi ceilalţi interpreţi — este o artă cu virtuţi satirice, caricaturale, bazată pe spirit de observaţie, pe un dezvoltat spirit de imitaţie care-i permite reproducerea unei largi tipologii sociale — în special din mediul autohton [48]. Millo este dintre acei actori comici care joacă cu propriul lor fizic, dar care datorită spontaneităţii şi spiritului de observaţie, practică un polimorfism scenic de mare virtuozitate. În general arta actorilor de tragedie, dar în special a celor de comedie, comportă acum calităţi intelectuale şi sensibile care dublează instinctul nativ de joc, latura afectivă a interpretării sau calităţile fizice.

Încă în 1858 C. A. Rosetti, care frecventase teatrele din cele mai mari centre europene, considera că avem artişti « care ar putea figura cu onoare » în orice teatru [49]. Generalizînd şi exagerînd « nepriceperea şi slăbiciunea » manifestate adesea de actori în dramă şi melodramă, incriminînd manierismul actorilor în interpretarea fastidioasă a feeriilor, Rosetti spunea despre actorii comici că sînt « vrednici să fie aplaudaţi pe oricare teatru al Europei » [50]. În fond critica vremii constată în această perioadă de « fermentaţie continuă » existenţa a două şcoli: « şcoala cosmopolită » a lui M. Pascaly şi « şcoala naţională » a lui M. Millo — cum le numeşte Gh. Bariţ — din care va rezulta mai tîrziu o « şcoală mijlocie » [51].

Capii acestei şcoli sînt M. Pascaly şi Matei Millo. Primul porneşte de la premisa că « pe public pasiunea îl înduioşează iar varietatea şi măreţia îl unesc », cel de al doilea socoate că « rîsul e prietenul cel mai scump al omului, căci îl face să-şi uite necazurile » [52]. Alături de ei se conturează un grup de actori fruntaşi: C. Dimitriade, Eufrosina Popescu, N. Luchian, Frosa Sarandi, Teodor Teodorini, Şt. Vellescu, Raluca Stavrescu. Între Pascaly şi Millo şi acest grup este însă o diferenţă calitativă apreciabilă. Cei doi capi se distanţează de ceilalţi actori şi, în afara cîtorva actori de prestigiu, mulţi sînt încă improvizaţi, influenţaţi sau imitînd uneori diletant arta protagoniştilor. O distincţie netă sau o împărţire schematică a actorilor în două categorii ar fi arbitrară şi nu ar ilustra, totuşi, varietatea tipologică a actorilor din acea vreme. Există actori care se profilează artistic prin exercitarea artei lor cu predilecţie asupra repertoriului de dramă istorică (C. Dimitriade, Şt. Vellescu, Raluca Stavrescu, Frosa Sarandi, Anicuţa Popescu), mulţi din actorii moldoveni, şi nu numai, sînt atraşi de modalitatea artistică practicată de M. Millo (N. Luchian, Mateescu, C. Bălănescu, Ion Lupescu, D. Dragulici ,St. Iulian, Halepliu ş.a.). Printre actorii comici vodevilişti se numără Iorgu Caragiale, Niny Valery, I. Mincu, Drăgulici, fraţii Mihăileanu, iar printre interpreţii melodramei în afară de M. Pascaly, însuşi C. Caragiale, T. Teodorini, Fanny Tardini, I. Gestian. Tipul actorului multilateral este puţin frecvent în această perioadă. Pascaly încearcă roluri de comedie în mod cu totul excepţional (*Revizorul general* de Gogol), Millo nu a jucat tragedie. Printre actorii care tentează şi repertoriul de tragedie şi pe cel de comedie

[47] Alături de el: Ion Lupescu, N. Luchian, D. Dragulici etc.

[48] N. Iorga considera arta actorilor comici de formaţie moldoveană ca o formă de teatru modern exercitată în principal şi cu virtuozitate pe partiturile dramatice ale lui V. Alecsandri şi pe o tipologie de boieri bătrîni şi de parveniţi, de salonarzi şi imitatori servili şi vulgari, de avari, clevetitori şi demagogi dar şi de slujnice, de oameni simpli şi ţărani. Vezi, *op. cit.*, p. 24.

[49] Vezi, C. A. Rosetti, în *Românul*, nr. 1 şi 2 din 4 şi 7 ianuarie 1858.

[50] C. A. Rosetti, loc. cit.

[51] « Şcoala mijlocie » de care vorbeşte Gh. Bariţ va fi ilustrată de către Gr. Manolescu şi C. I. Nottara.

[52] Vezi, D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se numără N. Luchian, D. Drăgulici, T. Teodorini. Dar aceştia constituie excepţiile. Majoritatea actorilor sînt profilaţi pe un anumit gen de roluri. Trupele teatrelor mai folosesc încă principiul emplois-urilor şi folosirea actorilor pentru un repertoriu care impune o tipologie caracteristică. În teatrul vremii actorii se consacră pe genuri: M. Pascaly, prim june amorez, C. Dimitriade este interpretul rolurilor prime de dramă, Matilda Pascaly deţinătoarea rolurilor prime de cochetă, Frosa Sarandy a celor de subretă, Anicuţa Popescu — ingenuă, Maria Vasilescu — jună primă. Critica vremii face eforturi să distingă personalitatea actorilor dincolo de exercitarea artei lor în registrul uniform al rolurilor de acelaşi tip [53]. În teatrul epocii actorii sînt specializaţi pentru un anumit gen de roluri. Emplois-urile, determinate în primul rînd de fizionomia actorului, corespund personajelor frecvente şi caracteristice unui anumit repertoriu, dar nu şi infinitei varietăţi umane a tipologiei dramaturgiei. Născute « pe vremuri, cînd teatrul mai lucra cu categoriile dramatice ale comediei italiene şi ale tragediei clasice », cînd « actorii dobîndeau de timpuriu o specializare care îi indica pentru roluri de amorez, de ingenuă, de tată nobil, de intrigant, de mare cochetă, de militar îngîmfat etc. » [54] emplois-urile îşi găsesc acum în teatrul nostru o varietate care depăşeşte rigida clasificare a actorilor prevăzuţi încă în decretul din Moscova (1812) care reglementa activitatea Comediei Franceze [55]. Emplois-urile comediei clasice, ale repertoriului începutului de veac nu mai impun însă în a doua jumătate a secolului categorii inflexibile. Totuşi emplois-urile supravieţuiesc chiar dacă ele se îmbogăţesc — prin prezenţa marilor personalităţi actoriceşti şi a repertoriului de tragedie romantică şi melodramă — cu « les grands chefs d'emplois des grands genres ».

Noţiunii de emploi — mai cuprinzătoare acum decît în secolul trecut sau în primele decenii ale celui de al XIX-lea — îi corespunde cu proprietate definiţia lui J. Louis Barrault, « L'emploi est en effet une sorte de caractère humain dont dépend une infinité de personnages particuliers, comme l'infinité de points d'une circonférence dépend d'un seul centre » [56]. Într-un viitor nu foarte îndepărtat, naturalismul şi realismul vor dărîma rigorile formelor nobile şi convenţionale, dar pînă atunci, adică pînă la sfîrşitul secolului, în teatrul nostru

[53] Înregistrînd părerile cele mai autorizate ale contemporanilor, D. C. Ollănescu consemnează: « temperamentul dramatic, original şi puternic » al lui M. Pascaly, exuberanţa şi distincţia celui care a fost socotit cel mai spiritual interpret al lui Don Juan de Meran, dar totodată şi caracterul declamator, uneori emfatic în rolurile de melodramă; energia artei interpretative a lui C. Dimitriade în « role tenebroase de intriganţi şi tirani »; arta savuroasă a lui Drăgulici « un adevărat comedian din străvechile trupe călătoare, gata la nevoie să joace orice rol, potrivit ori nepotrivit caracterului lui » (*op. cit.*, p. 324); talentul remarcabil al tînărului Stefan Iulian, diferit de ceilalţi prin spiritul de observaţie şi capacitatea de redare a realităţii; eleganţa plină de farmec a lui Şt. Vellescu, « amorezul cu grai dulce » dar « rece şi puţin natural »; « avîntul călduros », « energica şi glumeaţa fantasie », « fiorul electric » pe care-l făcea T. Teodorini să treacă printre spectatori în unul din « marile » roluri ale epocii, *Don Cezar de Bazan* (vezi, D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 297). Accente critice neconcesive punctează întîrzierea artistică a unor foşti elevi ai Filarmonicii care nu depăşesc diletantismul: St. Mihăileanu este « mai mult ifos decît pricepere melodramatică », N. Felbariad — temperamental dar « defectuos » şi « necultivat », I. Christescu — « ţeapăn şi afectat în gesturi », Ioan Alexandrescu — mediocru. Despre actriţe Ollănescu face o îndreptăţită constatare generală: sînt mai slabe din punct de vedere artistic, mizează pe graţii naturale, dar au o pregătire artistică sumară şi adeseori sînt inculte. Desigur nu este cazul Eufrosinei Popescu, Frosei Sarandy, Niny Valery, Ralucăi Stavrescu, Elenei Teodorini, Matildei Pascaly sau Fanyei Tardini, dar în general actriţele: « în dramă, afectate, stîngace, confuse, — în comedie, înfipte, semeţe, guralive, ele dădeau, prin felul de a juca şi de a vorbi o nuanţă de trivialitate acţiunii şi caracterelor . . . Reginele şi ducesele, amantele, cochetele glăsuiau în nobilele sfere după acelaşi diapazon ca morăriţele, ca mahalagioaicele » (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 328). Obiectivitatea lui D. C. Olănescu, nealterată de niciun soi de misoginism artistic se vădeşte în aprecierile binevoitoare faţă de « sentimentalitatea melancolică » a Matildei Pascaly, în felul în care relevă distincţia, energia şi « dulceaţa expresiunii » Eufrosinei Popescu, ardenţa şi impetuozitatea Fanyei Tardini, ingenuitatea de subretă a Raliţei Mihăileanu, graţia şi ironia Amaliei Cronibace, temperamentalitatea Ralucăi Stavrescu sau naturaleţea şăgalnică a Frosei Sarandy în rolurile comice. Ollănescu consideră însă că elementul cel mai evoluat, « modelul unic » al actorului din acea epocă îl oferă M. Millo. Arta lui Millo a avut mulţi discipoli (C. Bălănescu, M. Mateescu, St. Iulian), a avut menirea « să deştepte şi între colegi o fericită emulaţiune », Millo a rămas inimitabil: « Aceleaşi persoane, în mîinile lui par mai vioaie, mai pricepute, mai naturale la vorbă şi la umblet ». (A. Wachmann, scris. din 22 dec. 1855) căci « fie comic, ori serios, fie cîntat, mimat, ori vorbit, rolu său era o întrupare vie, jocul său o perfecţiune . . . » (D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 186).

[54] T. Vianu, *Jurnal*, în *Ion Sava*, Bucureşti, 1961, p. 49—50.

[55] Leon Moussinac în *Traité de la mise en scène* (1948) reproduce, după *Physique au Théâtre*, Paris, 1924 de Pierre Abraham, următoarea *clasificare a emplois-urilor* dată de Rémusat în comentariu la decretul din 1812: Amoureux (Horace), Second amoureux (Clitandre), jeunes premiers (Valère), Premiers rôles jeunes (Clitandre — Les femmes savantes), Grands jeunes premiers rôles (Almaviva), Grands premiers rôles (Alceste), Bas comiques (Pierrot), Seconds comiques (Petit-Jean). Premiers comiques (Mascarille), Premiers comiques marqués (Cliton), Monteaux (Arnolphe), Financiers (Chrysale), Grimes (Géronte — Le Médecin malgré lui, Ventres dorés (Jourdin), Pères nobles (Cléante, Le Menteur), Raisonneurs (Cléante) — Ingénues (Agnès), Amoureuses (Henriette), Jeunes premières (Elise), Grandes jeunes premières (Elvire), jeunes premières rôles (Alcmène), Grand premières rôles (Elmire), Secondes coquettes (Eliante) Grandes coquettes (Célimène), Secondes soubrettes, Soubrettes (Dorine), Mères noble, Rôles marqués (Tartuffe). (p. 173—174).

[56] J. Louis Barrault, *Réflexions*, Paris, f.a., p. 190.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se menţine o clasificare a actorilor care ţine seama doar în mod relativ de faptul că eroii de pe scenă încep să aibă o viaţă sufletească mai bogată şi în afara canoanelor clasiciste. Documentele rămase atestă corespondenţele stabilite pe criteriul emplois-urilor — între roluri şi actorii vremii. Astfel pentru tragedie şi dramă sînt preconizaţi în *rol prim forte* — C. Caragiale, *per nobil* — I. Mihăileanu, *june prim* — M. Pascaly, *prim intrigant* — I. Gestian, *eroină* — Fany Tardini, *jună primă* — Mali (Amalia Cronibace), *mamă nobilă şi intrigantă* — Raliţa (Mihăileanu), *accesoriul său* — Mihăeasca. În comedie şi vodevil figurează ca *prim comic* — Millo, *amorez* — Proboianu, *per* — C. Daniil (Dragulici), *secund comic* — Iorgu Caragiale, *amantă* — Cecilia, *mama* — Mihăeasca, *prima subretă* — Niny Valery, *a doua subretă* — Frosa (Sarandy)[57]. Şi mai concludentă — pentru clasificarea actorilor noştri — este structura Companiei Pascaly în anul 1876. Ea denotă o specializare a artiştilor dramatici în funcţie de specificul repertoriului prezentat:

M. Pascaly — premier rôle fort, grand premier rôle à tout genre
Şt. Vellescu — grand premier rôle et premier rôle genre
I. Cristescu — grand rôle genre, grand troisième rôle
P. Vellescu — grand premier rôle et troisième rôle
St. Iulian — grand comique genre et comique de caractère
I. Panu — premier comique
I. Petreanu — amoureux et troisième rôle
V. Vasilescu — vieux comique
V. Fraiwald — second genre, premier rôle de caractère
D. Moţăţeanu — genre comique
Eufrosina Popescu — grand premier rôle en tout genre
C-ţa Demetrescu — mère noble
M(aria) Vasilescu — première coquette et premier rôle genre
A(nicuţa) Popescu — première ingénue
M(aria) Constantinescu — ingénue amoureuse
L. Popescu — soubrette et deuxième amoureuse
Atena Georgescu — seconde mère noble
I. Lăzărescu — ingénuité amoureuse
8 actori şi 5 actriţe — second et troisième rôle comme force[58].

★

Clasificarea actorilor după criteriile vechilor emplois-uri este practicată îndeosebi în trupele care reprezintă tragedie romantică şi cu precădere repertoriul de melodramă. Însăşi profilarea schematică a actorilor în funcţie de corespondenţele dintre calităţile lor fizice şi anumite caractere dramatice atestă perseverenţa în arta scenică a vremii a spiritului şcolii clasicizante filarmoniste. Pastorala şi-a epuizat repede, încă în deceniile precedente, graţia lipsită de concreteţe a compromisului dintre o artă dramatică coregrafizată şi picturalul decoraţiei într-un singur plan. Dansul considerat ca un ideal de graţie şi atitudine nobilă[59] nu a afectat arta noastră interpretativă. Curînd orientată spre solemnitatea tragediei clasice, spre pasionalitatea dramei romantice sau veridicitatea comediei satirice, arta actorului cunoaşte o evoluţie rapidă. Filarmoniştii, în majoritatea lor, reprezentanţi ai modului clasic de interpretare, îşi încarcă stilul de teatru, după 1848, cu povara anacronismului mijloacelor folosite. C. Caragiale, St. Mihăileanu, C. I. Mincu, C. Mihăileanu rămîn fără exclusivitate actori ai tiradelor patetice îndepărtîndu-se de mijloacele naturale de creaţie din dorinţa de a uimi spectatorii, de a potenţa în faţa publicului acţiunea nobilă sau tiranică a eroilor interpretaţi. Jocul actorului clasic este structurat pe un sistem de convenţii, foloseşte o gamă de gesturi convenţionale la care imaginaţia actorului nu contribuie cu aproape nimic, de aceea teatrul clasic este arid, nefiresc, lipsit de capacitate de emoţionare, chiar dacă practicienii lui recurg la reacţii fizice nenaturale, la simboluri brutale sprijinite pe un fond

[57] Arh. St. Buc., fd. T.N., dos. 50/1856, f. 11.
[58] Arhivele Statului Bucureşti, fond T.N., dos. 380/1876, f. 117.
[59] Vezi, Ida Brüning, *Le Théâtre en Allemagne*, Paris, 1887: « Le pas suivait une mesure déterminée. Un seul pied portait la personne, l'autre tout avancé, ne s'appuyait que sur la point. Les bras ne faisaient que des mouvements vaporeux » (p. 202).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de solemnitate artificială [60]. Şt. Vellescu, ca actor, este şi el un clasicizant în felul lui, dar partiturile dramatice interpretate de el capătă o austeritate clasicizantă prin distincţie, prin sobrietatea care-l face să elibereze pînă şi repertoriul romantic sau de melodramă de atributele caracteristice, înglobîndu-le unor rigori severe de comportament scenic şi preocupărilor intrinsece de dicţiune. « Jocul lor (al actorilor clasici) era dominat de «regule», de tipismul gesturilor, de recitativul dicţiunii. Natura apărea în interpretarea actorilor clasici în forme idealizate, puternic stilizate » [61]. Teatrul postpaşoptist, prin repertoriul nou, a înlăturat rigorile clasicismului. Chiar dacă, în teatrul nostru, nu repertoriul shakespearian este cel care înfrînge convenţionalismul artei clasicizante ci frecvenţa reprezentării dramei romantice şi a melodramei, noua modalitate teatrală este mai plină de spiritualitate, mai bogată în poezie dramatică, mai sensibilă la ideea tragicului prin capacitatea de transfigurare artistică. Inteligenţa şi sensibilitatea actorului sînt solicitate într-o mai mare măsură, aportul personal al actorului este mult mai însemnat în relevarea valorilor etice ce se afirmă în lupta dintre tiranie şi justiţie socială, dintre bine şi rău, dintre venalitate şi ingenuitate. Actorii romantici îşi afirmă prin eroi şi prin modul lor de interpretare o libertate deplină faţă de convenţii, în sprijinul afirmării individului [62]. Teatrul romantic a fost o reacţie împotriva convenţiilor clasice, împotriva stilului « nobil ». Romantismul, cum spunea Baudelaire, a fost un « mod de a simţi », el a fost « modul de a simţi » al lui Mihail Pascaly, C. Dimitriade, T. Teodorini, Ion Poni, Raluca Stavrescu, Mihail Galino, Matilda Pascaly, Amalia Cronibace, Petre Vellescu, al actorilor care au jucat cu precădere dramaturgia teatrului romantic şi a melodramei, care şi-au făcut un ideal artistic din a da viaţă pe scenă lui Hernani sau Chatterton, Kitty-ei Bell sau Marion-ei Delorme. Repertoriul lor oferea o mai mare libertate în alegerea mijloacelor artistice pentru a acţiona cît mai puternic asupra publicului. Multitudinea de situaţii, diversitatea acţiunilor dramatice făcea să se recurgă la o mult mai mare varietate de mijloace interpretative. Alura actorului romantic era determinată de imaginaţia sa vie folosită cu frenezie; el recurgea « la toate posibilităţile de joc, la efectele de oroare şi spaimă, la senzaţiile pur fizice, etala plăgile fără pudoare ca şi tarele demenţei, se lăsa pradă confidenţelor intime ca şi digresiunilor simbolice şi evaziunilor de o exuberanţă poetică » [63].

M. Pascaly este modelul generaţiei sale. Făcînd trecerea de la clasicismul lui Talma, care stătea la baza şcolii filarmonice, la teatrul romantic, Pascaly nu reprezintă numai spiritul modern al noii şcoli teatrale ci însuşi spiritul romantic al epocii. Arta lui este diferită de cea a filarmoniştilor, de caracterul instinctual, nativ, al acestora şi se edifică pe plan spiritual mai elevat căci teatrul « trebuie să dea formă vie, viaţă, adevăr general unor idei abstracte » [64]. Interpretul lui Ruy Blas, Hernani, Antony, Kean, Don Juan de Marana, Chatterton şi Armand Duval, al nenumăratelor roluri de melodramă dar şi al lui Răzvan, al « dramelor naţionale » ale lui Urechia, Gr. Ventura sau Antonin Roques dar şi al lui Lăpuşneanu şi Despot, însoţit de actorii care-l iau ca exemplu, « a rupt barierele disciplinei clasice, impunînd reprezentarea pasiunii elementare, expresia efectelor zguduitoare » [65]. Pascaly este cel care în teatrul nostru a produs « o nouă disciplinare a jocului, trecerea lui sub noi legături » [66]. Pascaly nu reprezintă, aşa cum simplifica Bariţ, « şcoala cea cosmopolită », opusă « şcolii naţionale a lui Millo ». El reprezintă în teatrul nostru spiritul şcolii teatrelor moderne, şi alături de capul şcolii de comedie, M. Millo, el este iniţiatorul şcolii de tragedie care va avea ca urmaşi pe Gr. Manolescu şi Nottara [67]. Arta lui Pascaly conţinea însă o mare contradicţie. Patosul romantic, înfrîngerea canoanelor clasicismului aveau să determine servituţile unui stil de interpretare « primejduit de exagerata călăuzire a interpretării » spre forme exterioare, din ce în ce mai străine de adevăr. « Şi de unde marii actori romantici, un Kean de pildă, erau personalităţi demonice, artişti care se mistuiau în combustiunea

[60] Ida Brüning, *Le Théâtre en Allemagne*, p. 121. Chiar dacă fiecare frază devine o furtună « care se apropie şi izbucneşte în fulgere furioase şi trăzneşte publicul uimit ».

[61] T. Vianu, *Jurnal*, Bucureşti, 1961, p. 58.

[62] Romanticii « s'efforceront d'exprimer leur hostilité à l'égard de la pondération et du conformisme bourgeois, non seulement dans leurs œuvres d'art, mais encore dans leur allure ». V. Hugo, prefaţă la *Les Orientales*, cf. L.M., *op. cit.*, p. 280.

[63] A. Villiers, *Le Personnage et l'interprète*, p. 75.

[64] M. Pascaly, *Proiectul de organizare a Teatrului Naţional*, Arhivele Statului Bucureşti, fond T.N., dosar 198/1868; cf. L. Gîtză, *M. Pascaly*, p. 136.

[65] T. Vianu, *op. cit.*, p. 58.

[66] Ibid.

[67] « Noi nu vom zice că dl. Pascaly a fost nici Talma al românilor, nici Fr. Lemaître. Noi vom zice însă că dl. Pascaly este *artistul dramatic* al Teatrului Român, precum ziceam că dl. Millo este incomparabilul actor comic al teatrului nostru ». Cezar Bolliac în *Trompeta Carpaţilor* din 11 aprilie 1865.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pasională a jocului, către sfîrşitul veacului începe din nou să fie preţuită interpretarea echilibrată, minuţios studiată, cîştigată prin reflecţie şi exerciţiu îndelung. Progresele mai noi ale realismului cereau apoi o apropiere mai strînsă de formele vieţii observate atent în realitatea psihologică şi socială »[68]. Este cuprinsă aci întreaga evoluţie artistică a artei noastre actoriceşti.

Condiţionată de repertoriul pe care se exercită, creaţia actoricească de factură romantică este ilustrată în epocă de strălucirea artei lui Pascaly. Declinul calitativ al repertoriului romantic, înlocuirea dramei lui V. Hugo sau Alfred de Vigny cu cea a lui Dumas şi mai ales opţiunea, aproape exclusivă, pentru melodramă antrenează şi declinul artei interpretative de factură romantică. Într-o primă perioadă repertoriul romantic a îndemnat arta scenică spre afirmarea unor valori naturale. Istorismul epocii şi îndrumările estetice ale unor istorici ca B. P. Hasdeu, C. D. Aricescu, Al. Odobescu au determinat o susţinută preocupare pentru veridicitatea cadrului istoric al spectacolului şi a reprezentării caracterelor dramatice. Grija pentru realizarea scenică a unui acord între istorie şi realitate a constituit un element important în asigurarea coeficientului de veridicitate şi naturaleţe în însăşi reprezentarea repertoriului romantic istoric. Schematizarea şi canonizarea caracterelor dramatice ale genului au determinat însă degradarea stilului de joc; « eroii » melodramelor lui Pyat sau Dennery nu mai oferă actorilor posibilitatea exercitării acelui elan de creaţie care înnobila şi exalta virtuţile eroului dramatic printr-o identificare afectivă, patetică cu virtuţile acestuia. Ceea ce explică degenerarea stilului romantic de interpretare încă în timpul vieţii lui M. Pascaly.

Critica dramatică, prin Filimon, Rosetti, Ghica şi mai tîrziu prin M. Eminescu şi I. L. Caragiale, sesizase acest proces în funcţie de degradarea caracterelor dramatice reprezentate în mod frecvent. Un puternic curent de opinie se constituie acum — la sfîrşitul perioadei studiate — faţă de precaritatea caracterelor dramatice din melodrame, din localizările lor ca şi din adaptările aşa ziselor « drame naţionale » istorice. Se formează un front general împotriva structurii repertoriului viciat de melodramă şi de falsa producţie « originală », dar în sprijinul necondiţionat al repertoriului autohton de comedie, al acelei dramaturgii care făcea ca jocul actorilor să devină mai firesc, care prin însăşi natura caracterelor impunea reproducerea cît mai fidelă a realităţii. Referindu-se la jocul diletanţilor care compuneau ansamblul trupelor încă înainte de 1850, V. Alecsandri spunea că: « singurele roluri necaricaturate de dînşii sînt acelea de oameni de rînd, lachei, argaţi, precupeţi, boernaşi proşti de la ţară, jupînese, mahalagioaice etc. etc. »[69]. C. A. Rosetti critică preluarea repertoriului de la *Palais Royal* şi cere un repertoriu în care actorii să realizeze întruchiparea fizică şi psihologică a personajului, actorul « să intre viu în acel portret carele cată să vorbească, să lucreze, să trăiască în cadrul său (scena) pentru a da spectatorului ilusiunea că e persoana însăşi »[70]. Încărcat de demonstraţii pirotehnice, de efecte uluitoare, spectacolul ascundea arta actorului şi substanţa eroului interpretat, iar teatrul avea nevoie, în primul rînd, de prezenţa sensibilă a personajului, a actorului. De aceea critica vremii solicită actorul să fie un instrument al armoniei spectacolului « care dă farmec şi putere artei dramatice »; actorul să aibă « cultul formei », « respectul nuanţei », « curăţia expresiunii », să realizeze « simplitatea şi uşurinţa » în joc, « libertatea naturală în vorbire », « îndemînarea şi eleganţa » în modul de a fi pe scenă[71].

Repertoriul de comedie este cel care familiarizează actorii vremii cu reprezentarea realităţilor autohtone. Dramaturgia satirică originală permite teatrului, acum şi spre sfîrşitul secolului, eliberarea de imitaţii, de exagerările teatrului romantic. Epoca este caracterizată în această privinţă de două personalităţi, Alecsandri-dramaturgul şi Millo-actorul. Matei Millo, capul şcolii comice, face ca prin reprezentarea frecventă a repertoriului original, prin exercitarea artei pe modelele oferite de realitatea noastră, să se afirme un nou stil de teatru orientat spre firesc, spre veridic şi naturaleţe. Millo, creator al şcolii moldovene de artă actoricească, are o dată cu Alecsandri rolul de unificator al spiritului artei scenice româneşti. Despre Alecsandri scria N. Iorga că a reuşit: « représentant toute cette jeunesse de la moitié du XIXe siècle, de contribuer, par la littérature et par le théâtre à faire dispa-

[68] T. Vianu, *op. cit.*, p. 58.

[69] V. Alecsandri, *Teatru*, ed. 1875, vol. I, *Prefaţă*, p. XI—XII.

[70] C. A. Rosetti, cf. D. C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 222.

[71] V. D. C. Ollănescu, *op. cit.*, pp. 322 şi 361.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

raître les différences très fortes de nuances entre les deux pays roumains, à mettre Moldaves et Valaques ensembles»[72]. Arta lui Millo, şcoala sa teatrală, în care se integrează şi moldovenii N. Luchian, C. Bălănescu, Ion Lupescu, Frosa Sarandy, Dragulici, dar şi Eufrosina Popescu, Niny Valery, Fani Tardini, I. D. Ionescu, St. Iulian, constituie cea de a doua formă de reflectare a epocii prin intermediul teatrului. Romantismul lui Pascaly, realismul lui Millo reprezintă cele două feţe ale societăţii vremii şi cele două modalităţi artistice îşi au stilul propriu, mijloace caracteristice ; unele care involuează — romantismul, altele care se dezvoltă rapid, în etape succesive, schimbîndu-şi mereu calitatea — realismul. Rolul lui Millo în afirmarea realismului scenic şi al specificului naţional al acestuia este fundamental. Matei Millo «deschide larg în teatrul nostru, drumul către realismul scenic, către firesc şi simplitate în interpretare, pune în lumină, pentru prima oară acum, în adevărata lor valoare, cuvîntul şi spiritul românesc»[73].

Tipologia autohtonă a repertoriului, modul de reprezentare scenică, suculenţa şi autenticitatea, fac ca arta lui Millo să aibă un net caracter realist, popular. Cu Millo începe în istoria teatrului nostru şcoala actoricească realistă de comedie. Realismul lui Millo este determinat de maniera sa specifică de a exprima realitatea într-un moment istoric dat. Concepţia actorului pornea de la afirmarea rolului gîndirii şi studiului în arta interpretativă. Ca interpret al rolurilor populare ale comediei alecsandriene, ale travestiurilor (Coana Chiriţa, Baba Hîrca, Angheluşa) Millo practica o observaţie stăruitoare a tipurilor sociale care-i asigura veridicitatea şi varietatea capacităţii sale mimetice. Realismul său consta în expresia artistică adevărată, în capacitatea sa de tipizare, de stilizare şi abstragere pe baza unui repertoriu original care-şi impunea potenţialul real. Folosind o gestică şi o expresie luate din viaţa cotidiană, realizînd existenţa personajelor în universul lor dramatic, familiar publicului, Millo întîmpină un larg fond receptiv în mijlocul spectatorilor.

Realismul lui Millo este realismul epocii sale, al corespondenţei dintre forma de reprezentare scenică a tipurilor din societatea vremii şi receptivitatea publicului. Abia la sfîrşitul secolului realismul va tinde spre un realism psihologic, spiritualizat, rupt de naturalism[74]. Realismul lui Millo provine din activitatea sa de joc şi mai puţin din ansamblul spectacolului în care se încadrează.

În general arta actorilor secolului al XIX-lea este o artă a jocului şi presupunînd că am putea-o reedita este puţin probabil că ar putea să ne ofere iluzia strictei realităţi, ea fiind « o artă a convenţiilor acelui timp ». « Iluzia noastră teatrală, azi, este total diferită de cea pe care a lăsat-o ca moştenire romantismul sau naturalismul »[75] căci ea se modifică o dată cu evoluţia artei actorului şi simultan cu evoluţia comportamentului spectatorului.

Pentru vremea lor, Millo şi Pascaly au fost simbolurile celor două forme teatrale care corespundeau mentalităţii şi comportamentului perceptiv al publicului, în general gradului de dezvoltare a epocii. Capii de şcoală ai romantismului şi realismului în teatrul nostru au modalităţi proprii de expresie, stiluri personale, fac prozeliţi şi determină un anumit spirit artistic dar nu generează curente. Ei sînt reprezentanţi ai unor stiluri de interpretare şi determină, fiecare în genul său, un ansamblu de particularităţi artistice care se încheagă într-o formă artistică unitară, corespunzătoare epocii. În teatrul dinainte de 1848 nu se putea vorbi încă de formarea unui stil de interpretare actoricească, de un stil teatral. Între 1849—1877 se pot identifica însă — şi acesta este semnul maturizării artistice — stiluri teatrale care, formate pe baza experienţei teatrului european contemporan, cristalizează în forme de artă teatrală românească, cu perspective de evoluţie specifică. Spre sfîrşitul secolului şcolile de teatru ale lui Pascaly şi îndeosebi a lui Millo se vor constitui în curente caracterizate de trăsături ideologice şi estetice comune culturii naţionale şi unui grup larg de artişti dramatici. Stilurile de teatru ale lui Pascaly şi Millo, diferite ca mijloace de expresie artistică, conţin — amîndouă — datele unei înnoiri a tinerei arte scenice româneşti, imprimă un spirit dinamic de emulaţie artistică teatrului epocii, şi ele constituie forme de expresie artistică teatrală originală care au o puternică legătură cu societatea, cu idealurile sociale şi estetice ale vremii.

[72] N. Iorga, *op. cit.*, p. 34.
[73] L. Gîtză, *Mihail Pascaly*, Bucureşti, 1959, p. 18.
[74] V. P. A. Touchard, *Réalisme, poésie et réalité au théâtre*, în *Réalisme et poésie au théâtre. Entretiens d'Arras*, Paris, 1960, p. 217—218.
[75] A. Villiers, *La Réalité scénique*, în *Réalisme et poésie au théâtre. Entretiens d'Arras*, p. 245—248.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIUL STRĂIN ÎN TEATRUL ROMÂNESC ÎNTRE 1848-1877

de LELIA NADEJDE

Creşterea impetuoasă a mişcării teatrale în cel de al treilea sfert al secolului al XIX-lea se înscrie în mişcarea generală de dezvoltare a culturii româneşti. Sînt ani în care se formează actorul profesionist, se alcătuieşte un repertoriu bogat şi se crează un public.

Repertoriul Societăţii Filarmonica din 1834, în care figurau piese de Molière, Voltaire, Alfieri, Metastasio ca şi de prolificul şi nelipsitul Kotzebue, nu mai este pus în valoare după ce societatea îşi încetează activitatea. Reluarea, după aproape un deceniu a unei activităţi teatrale internaţionale mai susţinute, aduce pe scena teatrului ieşean un repertoriu sărac, ca şi cel jucat de trupe improvizate, în jurul anilor 1848 la Bucureşti în cîteva săli mici şi improprii. Scena Teatrului cel Mare din Bucureşti, principala scenă a ţării, strînge laolaltă în 1852 cîţiva actori în frunte cu Costache Caragiale, creînd un serios stimul în viaţa teatrală. Alcătuirea unui repertoriu este o problemă esenţială în tînăra existenţă a teatrului românesc. Participarea noastră la cultura europeană se manifestă în sfera teatrului în primul rînd prin introducerea textelor dramatice străine. Este o epocă de receptare şi acumulare cînd criteriul estetic nu primează.

Se apelează aproape în exclusivitate la dramaturgie franceză. Chiar atunci cînd piesele sînt din alte literaturi, ca în cazul celor de Shakespeare sau Schiller, se recurge la intermediarul francez. Fenomen explicabil atît prin momentul politic, prin legăturile cu Franţa, cît şi prin faptul că literatura dramatică franceză, bogată şi diversă, cunoaşte o mare expansiune, alimentează scene europene care au o tradiţie teatrală. Un important rol în difuzarea materialului dramatic l-au avut numeroasele trupe străine care ne vizitau ţara. Contactul cu cultura franceză se face şi pentru că limba era cunoscută la noi; pe lîngă fiii de boieri, se duceau acum la studii la Paris artişti, actori, oameni de cultură. De altfel, Parisul în primele decenii ale sec. al XIX-lea devine centrul unei vieţi teatrale deosebit de interesantă, un for de mare competenţă care dă tonul în mişcarea teatrală europeană. Toţi conducătorii de trupă, marii noştri animatori de teatru au cunoscut fenomenul teatral francez la locul de origine. Aceşti animatori şi pionieri, ca M. Millo, M. Pascaly, V. Alecsandri, C. Caragiale, T. Teodorini, N. Luchian, C. Bălănescu sînt principalii iniţiatori în acţiunea de transpunere pe scena românească a pieselor străine. Ei sînt fermentul, antrenînd şi pe alţii în acest proces de ebuliţie, de efervescenţă, în care se traduce mult, se localizează intens, se prelucrează, se adaptează. Traducerile nu sînt totdeauna bune, uneori chiar foarte slabe şi nu o dată apar proteste în presă; limba este scîlciată, sînt introduse neologisme care suferă o artificială adaptare dînd naştere unui jargon neplăcut, dar apar şi cîteva traduceri de C. Negruzzi, Ion Ghica, Al. Ollănescu Ascanio şi I. L. Caragiale, în care limba românească dovedeşte mlădiere şi claritate. Toate aceste personalităţi din lumea teatrului, în activitatea lor de preluare şi transpunere a unui repertoriu străin, sînt conduse în alegerea lor, pe lîngă valoarea pieselor achi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Teatru Romînesc.

HOTELUL MOLDOVA.

Abonamentul — Nr. 8.

REPRESÎNTAŢIUNI PASCALI.

Duminică la 6/18 Julie 1869

se va juca piesa

Strengariul de Paris.

Comedie în 2 acte.

Personagiile:

Luni 7/19 Julie se va juca piesa

Domnia Singilor,

Comedie în 1 act.

Marţi la 8/20 Julie se va juca piesa:

FEMEILE LIMBUTE,

Comedie în 1 act.

Preţurile locurilor ce urmează: de la loja I fr. ... la loja a II-a ... la parter ... pentru fr. ... Bilete se pot cumpăra la casa teatrului numai câte 24 ore mai înainte.

Începutul la 8 ore precis.

Fig. 1. — *Strengariul de Paris.*

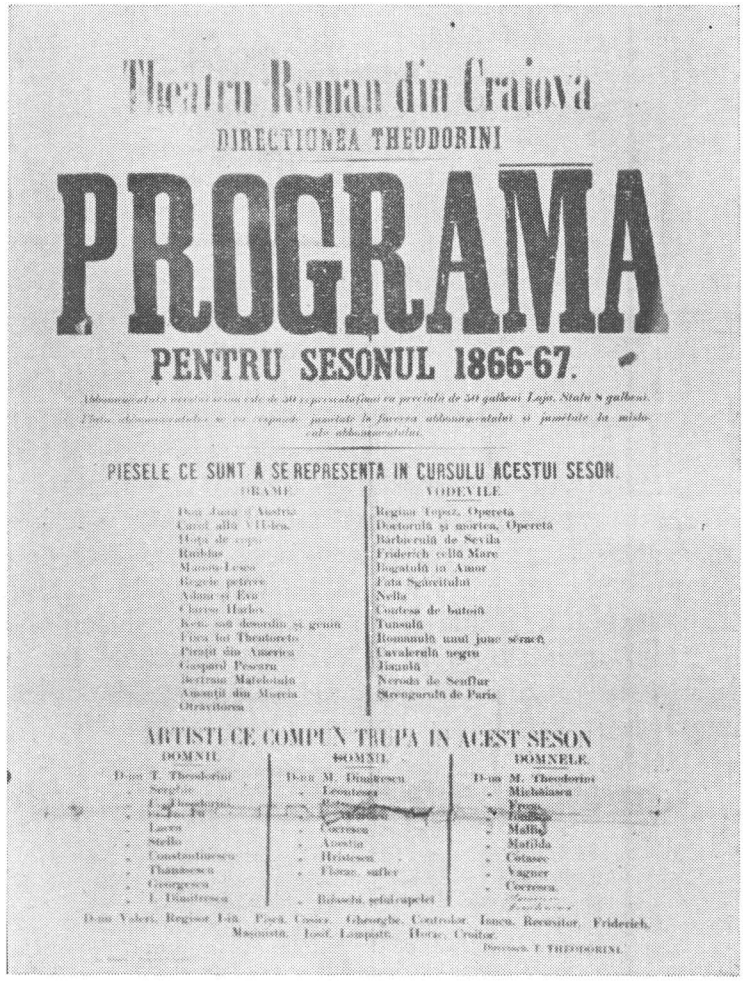
ziţionate şi gustul timpului, şi de o preferinţă personală, de o afinitate artistică cu un anumit gen dramatic. De aceea repertoriul lui M. Millo are o amprentă caracteristică faţă de cel al lui M. Pascaly, care se diferenţiază la rîndul său de repertoriul lui N. Luchian sau T. Teodorini. Există un fond comun, anumite piese se regăsesc în repertoriile teatrelor de la Bucureşti, Iaşi, Craiova şi alte teatre de provincie datorită şi faptului că actorii circulă de la un teatru la altul, de la o trupă la alta, ducînd cu ei şi repertoriul lor. Structura repertoriilor este mai mult sau mai puţin asemănătoare, accentele cad însă diferit, se insistă mai mult pe latura realist-comică la M. Millo de exemplu, se pedalează asupra pieselor de factură romantic-eroică la M. Pascaly sau asupra melodramei sumbre în repertoriul craiovean. Sînt o seamă de piese care-şi datorează vitalitatea, interpreţilor. Aşa după cum figura lui Robert Macaire se identifică cu creatorul lui scenic, Frédérick Lemaître, la noi, pentru repertoriul străin, Millo este vicontele de Létorière din comedia lui Bayard şi Dumanoir (jucată la Iaşi în traducerea lui C. Negruzzi şi la Bucureşti în traducerea lui M. Millo — 1854), Peticarul din Paris din drama cu 10 tablouri de Félix Pyat sau Cézar Girodot din comedia lui Belot; M. Pascaly animă chipul cu două feţe a lui Duboscq şi Lesurque din *Curierul de Lyon*, dramă în şapte acte de Moreau, Siraudin şi Delacourt, este nepăsătorul Gamen din Paris din comedia de Bayard şi Vanderbuch (în traducerea lui C. Negruzzi). Raluca Stavrescu întrupează la modul aproape naturalist pe oarba din *Ucigaşul*, dramă de D'Ennery şi Edmond. Dar şi difuzarea în public a pieselor de valoare literară universală este înlesnită de creaţiile actoriceşti ale timpului. M. Millo insuflă viaţă pe scena românească figurii lui Sancho Panza din *Don Kvesada de la Mancha* (traducere din limba franceză de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A. Vasiliu). Tot Millo este cu mare succes financiarul falit Mercadet din piesa lui Honoré de Balzac, ca şi ingeniosul Figaro din piesa lui Beaumarchais. M. Pascaly prezintă publicului românesc pe *Hamlet* şi întrupează pe Antony, eroul dramei lui Al. Dumas, ca şi pe avîntaţii eroi ai dramei istorice a lui Victor Hugo. Matilda Pascaly înfăţişează pe scena românească o Marguerite Gauthier, evocată cu infinită emoţie, după moartea actriţei, de B. P. Hasdeu. Sînt foarte numeroase exemplele unor astfel de creaţii în acel timp cînd se formează un repertoriu şi cînd se educă un public care trebuie atras şi familiarizat cu creaţia dramatică de valoare universală.

O urmărire a repertoriului de la stagiune la stagiune, înregistrează, pe lîngă ritmul de acumulare al pieselor noi, momentele importante cînd sînt reprezentate piese de valoare universală care contribuie la cristalizarea unui fond permanent.

Opera lui Shakespeare apare în repertoriul teatrului românesc pe la jumătatea secolului trecut; cunoaşterea tragicului englez de către cărturarii noştri este însă un fapt de cultură anterior, după cum o dovedesc traducerile, mai numeroase decît reprezentaţiile care le succed la o distanţă de cîţiva ani, ca şi părerile cuprinse în publicaţiile unora dintre aceşti cărturari. Cezar Bolliac îl numeşte într-un articol din revista sa *Curiosul* « cel mai mare geniu al teatrului englezesc » şi are pe deplin conştiinţa universalităţii sale: « . . . Şakspeare este poetul tuturor noroadelor, prin energia şi adevărata zugrăveală a patimilor, printr-această înaltă şi întinsă filozofie . . . » [1]. Pictorul Ion Negulici îl impune în atenţia literaţilor noştri. N. Bălcescu îi consideră opera « cel mai mare monument al scepticismului omenesc » şi creaţia shakespeariană îi apare o creaţie plenară ce întruneşte cele două coordonate ale structurii umane: afectul şi raţiunea [2]. În general, pentru fruntaşii mişcării patruzecioptiste,


Teatru Roman din Craiova

DIRECTIONEA THEODORINI

PROGRAMA

PENTRU SESONUL 1866-67.

PIESELE CE SUNT A SE REPREZENTA IN CURSULU ACESTUI SESON.

DRAME

VODEVILE

Regior Topaz, Operetă
Doctorulŭ şi morţea, Operetă
Barbercuţă de Sevila
Friderich cellŭ Mare
Jugatolŭ în Amor
Fata Sgîrcitului
Nella
Contesa de baloŭ
Tunculŭ
Romanulŭ unui june sărac
Cavalerulŭ negru
Jiuanţă
Nevoia de Senflur
Strengarulŭ de Paris

ARTISTI CE COMPUN TRUPA IN ACEST SESON

DOMNII

DOMNII

DOMNELE

Fig. 2. — *Programa pentru sezonul 1866 — 67 (Craiova).*

[1] *Curiosul*, Bucureşti, 1836, nr. 1.

[2] N. Bălcescu, *Opere alese*, Bucureşti, 1960, p. 128.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Shakespeare întruchipa o culme a creaţiei romantice în forma ei cea mai reprezentativă. Receptarea operei lui adăuga culturii noastre o trăsătură importantă la fizionomia europeană pe care şi-o făureşte, este un act de participare mai tîrzie la acea « Bătălie pentru Shakespeare », mişcare culturală ce avusese loc în secolul al XVIII-lea în Anglia, Germania şi Franţa [3].

Reprezentaţiile încep pe scena Teatrului Naţional din Iaşi în stagiunea 1850—1851, cînd se joacă drama « *Shylock* »; reluată în stagiunea următoare 1851—1852, sub titlul « *Şeiloc sau Zaraful din Veneţia* », primeşte următoarea apreciere: « Reprezentaţia dramei a renumitului actor englez Şecspir intitulată: *Neguţătorul din Veneţia (Sînetul de sînge)* ni-au dat alaltăieri o prubă despre gradul artei şi a talentului actorilor noştri, nu numai puţin a traducătorului din limba franţeză, D. Vasiliu » [4]. În rolul bătrînului cămătar evreu joacă actorul Poni. La Bucureşti, rolul este interpretat de M. Millo, în stagiunea 1854—1855, în sala Slătineanu şi anunţul indică: « *Shylock evreul sau Invoiala de sînge*, dramă în patru acte de d'Alboaz » (intermediarul francez Jules Edouard Alboize de Pujol, autorul unor prelucrări dramatice după Shakespeare) [5].

În repertoriul trupei de diletanţi a lui Costache Caragiale este semnalată în stagiunea 1851—52 piesa *Romeo*; se pare însă că nu este vorba de cunoscuta piesă a lui Shakespeare, tradusă în 1848 de Toma Bagdat, ci de vodevilul *Romeo şi Mariella* de Dumanoir, Siraudin şi Moreau.

Hamlet este interpretat pentru prima oară pe scena Teatrului cel Mare din Bucureşti, în stagiunea 1860—1861 [6]; peste cîţiva ani, în stagiunile 1865—1866 şi 1866—1867, se joacă pe scena teatrului Bossel cu M. Pascaly, care sta atunci în fruntea asociaţiei « Compania dramatică ». Reprezentaţia este socotită un eveniment cultural şi piesa, o culme a creaţiei dramatice universale [7].

Drama maurului din Veneţia *Othello* [8] este semnalată la Teatrul cel mare în stagiunile 1862—1863 şi 1864—1865, concesiunea fiind a lui M. Millo. Iniţiativele în introducerea acestor piese în repertoriu aparţin deci celor două forţe actoriceşti ale vremii, M. Millo şi M. Pascaly, care, deşi nu se înţeleg, se întîlnesc totuşi, şi nu o singură dată, în actul de cultură.

În repertoriul teatrului din Piteşti figurează tragedia *Macbeth* (stagiunea 1852—53), în mediocra traducere semnată de St. Bîrgescu. Piesa se va bucura mai tîrziu de traducerea făcută de data aceasta din original de P. P. Carp.

Comedia lui Molière a fost înscrisă în repertoriul Filarmonicii şi traducerile din piesele marelui comedian au constituit o preocupare încă din prima parte a secolului al XIX-lea. În 1847, se joacă la Iaşi *Femeile savante* (în traducerea lui C. Negruzzi) [9] şi tot la Iaşi în stagiunea 1850—51 comedia *Neguţătorul înnobilat*, în rolul principal: conducătorul trupei, M. Millo. În reprezentaţiile date de M. Millo, în 1851 la Focşani, pe o scenă improvizată într-o magazie, se prenumeră şi piesa *Căsătoria silită*. Comedia şi farsa molierească, cu truculenţa ei populară şi coloritul viu, i se potriveşte lui Millo. Cu plecarea lui din Iaşi încetează şi reprezentaţiile de acest autor; tîrziu în stagiunea 1872—73 este înregistrată o prelucrare de Dr. Obedenaru *Amorul doctor*, care se jucase cu un an înainte pe scena Teatrului cel Mare din Bucureşti, sub direcţia lui M. Pascaly. La Craiova în stagiunea 1851, sub conducerea lui Costache Mihăileanu, sînt înregistrate trei spectacole cu piese de Molière: *Don Juan sau Ospăţul de piatră*, tradusă de M. Costiescu, *Doctorul fără voie* şi *Avarul*. În stagiunea 1855—1856, M. Millo prezintă şi bucureştenilor pe domnul Jourdain, infatuatul naiv din *Burghezul gentilom*, şi în aceeaşi stagiune joacă şi comedia *Georges Dandin*. Urmează după cîţiva ani,

[3] T. Vianu, *Etapele bătăliei shakespeariene*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1963, p. 405—420.

[4] În *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1851, decembrie 20.

[5] Al. Duţu, *Primele spectacole cu piese de Shakespeare pe scenele române*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 1, Bucureşti, 1964.

[6] *Hamlet*, tradus în 1855 de P. Economu, în proză (*Hamlet principele Danemarcei*, dramă în cinci acte şi opt părţi, tradusă de P. Economu, Bucureşti, 1855). Traducerea se face, după părerea lui I. H. Rădulescu, după traducerea franceză în versuri a lui Al. Dumas-tatăl şi Paul Meurice. I. H. Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, în *Revue de littérature comparée*, Paris, 1938, Avril-Juin, p. 266.

[7] Se-Pu-ki (B. P. Hasdeu), *Compania dramatică, Hamlet — principele Danemarcei*, tragedie în cinci acte de W. Shakespeare, în *Satyrul*, Bucureşti, 1866, aprilie 3.

[8] Tradusă pentru prima oară în 1848, după intermediarul francez Letourneur. În limba franceză exista traducerea făcută în versuri de Alfred de Vigny în 1829.

[9] « probabil *Le Bourgeois gentilhomme*, de Molière », scrie T. T. Burada, în *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, 1922, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în stagiunea 1860—1861, comedia *Căsătoria silită*, iar farsele lui Scapin, cel descins din comedia teatrului de tîrg, sînt urmărite de publicul bucureştean în *Vicleniile lui Scapin*, în stagiunea 1863—1864. *Preţioasele ridicule* figurează în stagiunea 1864 la Iaşi, în traducerea lui Ion Ghica.

Dintre clasicii teatrului german, nobila şi calda umanitate a romanticului Schiller cucereşte poate mai mult. Tragedia *Hoţii* prefigurează într-un fel melodrama prin contrastele sale violente, călău şi victimă, satanism şi angelic, prin romantici bandiţi de codru, element foarte consumat de literatura şi teatrul timpului, şi este prelucrată în limba franceză. La noi se traduce după intermediar francez: *Abelino, Banditul cel mare*, tragedie jucată la Iaşi în stagiunea 1844—1845. O altă traducere, făcută de comisul A. Vasiliu după La Martelière, poartă titlul *Robert şeful bandiţilor* şi este reprezentată tot la Iaşi în stagiunea 1850—1851 sub direcţia lui M. Millo. În repertoriul lui Costache Caragiale figurează piesa *Briganzii*, de Schiller, la Teatrul cel Mare, în stagiunea 1853—1854. De aici înainte Bucureştiul va lua iniţiativa reprezentaţiilor dramaturgului german. În stagiunile 1855—1856 şi 1857—1858 se joacă sub antrepriza lui M. Millo *Intrigă şi amor* sau *Luiza Miller*. O prezenţă accentuată a lui Schiller se remarcă în repertoriul stagiunii 1859, anul luminatului directorat al lui C. A. Rosetti şi anul împlinirii centenarului naşterii dramaturgului german. Pe scena Teatrului cel Mare, într-un cadru festiv, se comemorează centenarul lui Fr. Schiller; se joacă actul II din *Wilhelm Tell* şi actul V din *Intrigă şi amor*, actorul Costache Dimitriade recită poemul *Die Bürgschaft* (tradusă sub titlul de *Garantza*) [10]. În aceeaşi stagiune se pune în scenă *Don Carlos* (în traducerea din original a lui Winterhalder). Piesa este de cîteva ori amînată. Motivarea o aflăm într-un anunţ «... greutăţile a învinge fiind foarte mari (Direcţiunea) a preferit a îndura mai bine o nouă pagubă — şi destul de însemnată, mai cu seamă pentru o direcţie atît de puţin susţinută şi de guvern şi de nobilimea ţării — ş-a perde o seară de reprezentare, din două numai ce are pe săptămînă, decît în a se înfăţişa înaintea publicului într-o stare nedemnă de nişte artişti şi o direcţiune care ştiu a respecta şi pe public şi pe sinele» [11].

Mult mai puţin este reprezentată în această perioadă pe scena românească opera clasicului Goethe. Şi totuşi pătrunde şi pe scena noastră cea mai cunoscută şi mai răspîndită dintre piesele poetului de la Weimar, drama doctorului Faust. În stagiunea 1851, în sala Momulo, se joacă *Faust şi Margareta*; este însă vorba de un vodevil prelucrat după celebra piesă. La Teatrul Naţional din Iaşi, în stagiunea 1854 (direcţia Sterian şi Gatineau), se reprezintă *Faust* «dramă feerică». La Bucureşti repertoriul stagiunii 1861—1862 (antreprenor M. Millo) cuprinde piesa *Faust*. În 1870—1871, soţii Pascaly joacă pe scena Teatrului Naţional din Iaşi *Faust şi Margareta*, dramă feerică cu cîntece în trei acte, traducere de Al. Obreja.

Drama romantică a lui Victor Hugo se joacă pe scena românească în anii cînd înflăcăratele tirade ale eroilor hugolieni nu se mai aud pe scena Parisului. Victor Hugo trăieşte în exil după lovitura de stat din 1851, în tot timpul celui de al doilea imperiu, iar dramele lui sînt interzise în Franţa. Începînd cu drama istorică *Cromwell* şi faimoasa sa prefaţă din 1827, dramele istorice ale lui Victor Hugo, care se succed la scurtă distanţă timp de 16 ani, sînt catapultate ca tot atîtea lovituri împotriva tragediei clasice. Teatrele Porte-Saint-Martin şi Théâtre Français unde se reprezintă piesele lui V. Hugo sînt transformate în adevărate cîmpuri de bătaie unde se duce lupta dintre tragedia clasică şi romantism, dintre cei vechi şi cei noi. Teatrul nostru, care atunci se constituia, este firesc să fi rămas departe de obiectul disputei; este însă firesc faptul de a fi adoptat marea dramă romantică de îndată ce un ansamblu teatral a fost apt să o interpreteze. Drama romantică cu temă istorică este îmbrăţişată ca genul care permite o proiectare în trecut a unor eroi purtători de idealuri şi aspiraţii din contemporaneitate. Drama lui V. Hugo cu eroii săi supradimensionaţi care acţionează în consensul unor idealuri sociale şi etice moderne, avînd drept cadru o epocă istorică, confecţionată la modul romanesc, corespunde unor necesităţi de exprimare din acel timp. Prestigiul lui V. Hugo, strălucit şef de şcoală radiază şi în mişcarea noastră literară din prima parte a sec. al XIX-lea a cărei creaţie stă sub semnul romantismului. În ziarul lui Cezar Bolliac, *Curiosul* (1836), apar traduceri din *Angelo Malipieri* şi din *Lucrezia Borgia*.

[10] *Die Schillerfeier in Bukarest*, în *Bukarester Intelligenzblatt*, Bucureşti, 1859.

[11] *Românul*, Bucureşti, 1860, februarie 2/14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ion Eliade Rădulescu traduce *Hernani*. Cîteva din cele mai reprezentative piese de V. Hugo intră în repertoriul permanent al teatrelor din Bucureşti şi Iaşi, ca şi al celorlalte teatre din provincie. Printre piesele cu care repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi se îmbogăţeşte în stagiunea 1851—1852 » prin ajutorul D-lui V. Alecsandri şi a altor persoane care binevoiesc a conlucra la înflorirea literaturii dramatice în Moldova » [12] este şi drama *Lucrezia Borgia*, de V. Hugo. C. Caragiale reia şi el în stagiunea 1853—1854 la Teatrul cel Mare, drama din renaşterea italiană, a monstruoasei otrăvitoare în care viciul şi desfrîul coexistă la modul romantic cu cele mai pătimaşe sentimente materne. În valoroasa traducere a lui Costache Negruzzi este reluată în stagiunea 1854 (trupa română Millo-Mihăileanu) uciderea tiranului Padovii de către actriţa curtezană Phoebe—*Angelo Podesta al Padovei* şi cadrul îl formează aceeaşi renaştere din cetăţile italiene.

Maria Tudor îşi schimbă decorul istoric, drama se consumă în Anglia secolului al XVI-lea. Se joacă sub direcţia lui M. Millo la Bucureşti, în stagiunea 1855—1856, în frumoasa traducere a lui C. Negruzzi. La Craiova, Maria Teodorini creează rolul, iar în repertoriul lui Fani Tardini, suverana Angliei va fi una din interpretările favorite purtată în mai toate turneele din ţară. Reprezentarea la Iaşi, în 1866—1867, consemnează insuccesul Smarandei Merişescu, actriţă cu mari resurse de altfel, căreia nu i se potrivea însă rolul.

În aceeaşi stagiune 1856—1857, la Bucureşti, antreprenor fiind M. Millo, se joacă cea mai izbutită din dramele lui V. Hugo — *Ruy Blas*. Figura omului din popor dotat cu mari virtuţi ale minţii şi inimii pe care le pune în slujba poporului oprimat, este o figură de mare nobleţe şi generozitate care împodobeşte cu strălucire galeria portretelor din romantism. Piesa, jucată la noi intră în repertoriul lui M. Pascaly, care va alimenta figura lacheului-ministru cu elanul romantic cunoscut, avînd ca parteneră în rolul reginei, pe soţia sa Matilda.

Regele petrece se joacă la Iaşi în stagiunea 1864—1865, din iniţiativa merituosului director C. Bălănescu. Privirea umanitară a autorului *Cocoşatului de la Notre Dâme* şi a *Mizerabililor* desprinde din mijlocul strălucitoarei curţi a lui Francisc I patetica figură a bufonului de curte Triboulet. Piesa se reia la Bucureşti, în stagiunea 1867—1868, de asociaţia actoricească Iorgu Caragiale — Daniil Drăgulici. Primul asociat, fiind un bun cunoscător al operei lui Hugo, traduce în versuri « marea scenă » din *Burgravii*, « monstrul gotic » care, prin căderea sa în 1843, provocase retragerea din teatru a lui V. Hugo.

Hernani, supranumit « Cidul romanticilor », stîrnise la prima sa reprezentaţie în 1830 scandalul cel mai violent, este jucată la noi în stagiunea 1872—1873 de M. Pascaly, care imprimă lirismul, caracteristic stilului.

Cum se vor fi jucat aceste piese pe scenele noastre în aceşti ani de începuturi? Tonul desigur declamator însoţit de gestul larg şi emfatic, tirada spusă în prim plan cu faţa la public. Cît va fi răzbătut din sufletul puternic al dramei hugoliene, din gigantismul ei, din eroismul ei cavaleresc dar şi din profundul ei spirit democratic? Din amploarea retorică a versului lui Hugo dar şi din bogatul lui filon liric. Diversitatea geografică a decorului, mobilitatea caracteristic romantică a ambianţei scenice în ce măsură va fi fost realizată? Din presa timpului răspunsul vine pozitiv; cronicile atestă interpretări valoroase iar fotografiile vremii păstrează imaginile unor eroi în costume de epocă ce au nota de autenticitate a momentului istoric evocat. Mihail Pascaly şi într-o măsură şi Costache Dimitriade sînt interpreţii de frunte ai acestor piese de capă şi spadă.

Al. Dumas-tatăl, cel de al doilea reprezentant al dramei romantice, supranumite cu o uşoară ironie de Romain Rolland « Căpitanul Matamore » al artei franceze » [13], se bucură la noi de un mare interes. Mult mai influenţat de melodramă şi de procedeele ei decît V. Hugo, temele sînt covîrşite de o acţiune complicată desfăşurată în ritm viu, întreruptă la modul senzaţional de intervenţii surprinzătoare. Adevărul istoric, care la Victor Hugo era prezent prin hipertrofierea, uneori pînă la schemă, a unor trăsături specifice, la Al. Dumas este un simplu fundal, un prilej pentru diverse aluzii de pitoresc istoric care au rolul să creeze o atmosferă a epocii. *Muşchetarii*, cei patru eroi din vremea lui Ludovic al XIII-lea,

[12] În *Zimbrul*, Iaşi, 1851, decembrie 3; cf. T. T. Burada, *op. cit.*, p. 65.

[13] *Encyclopédie du théâtre contemporain*, vol. I, Paris, 1957, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

invincibili chiar dacă duşmanul se prezintă sub forma unei numeroase armate, sînt înfăţişaţi în spectacol publicului ieşan ca « dramă romantică în cinci acte şi unsprezece tablouri din 1851 (director M. Millo). M. Pascaly reia piesa în reprezentaţiile bucureştene şi în stagiunea 1876—1877 reprezintă dipticul: *Junețea mușchetarilor* şi *Mușchetarii*, partea a II-a *(Revoluția engleză)*. În stagiunea ieşeană 1851 se mai reprezintă o piesă de Al. Dumas: *Hanul din Béthune*.

Caterina Howard este cea mai jucată la noi dintre dramele istorice ale lui Al. Dumas. Se reprezintă în mai toate stagiunile acestui sfert de veac, începînd cu cea de a doua stagiune a Teatrului cel Mare (1853—1854), sub conducerea lui C. Caragiale.

Turnul din Nesle, piesă copios alimentată cu omoruri, asasinate, desfrîu şi dezonoare, este semnalată prima oară în stagiunea 1854—1855, direcţia C. Caragiale.

Între numeroasele drame de Al. Dumas-tatăl, jucate la noi [14], interesante pentru proiectarea în conştiinţa epocii a eroului romantic din secolul al XIX-lea, cu trăsăturile sale caracteristice, sînt dramele *Kean sau Dezordine și geniu* (reprezentat la Bucureşti în stagiunea 1861—1862 la Teatrul cel Mare, în interpretarea lui M. Pascaly) şi *Antony*, jucată în stagiunea 1864 la Bossel în aceeaşi interpretare, traducerea semnată P. Georgescu [15]. Eroii nu evoluează într-o epocă istorică îndepărtată ci sînt luaţi din viaţa contemporană; Kean este interpretul de geniu mistuit, consumat de pasiunile pe care trebuie să le întrupeze şi a căror victimă devine. Piesa scrisă pentru Frédérick Lemaître pune în lumină psihologia actorului de factură romantică. Antony este eroul byronian neliniştit, amar, nefericit şi aducător de nefericire, un desdichado care deschide în teatru perspectiva eroilor damnaţi. Tot pe chipul lui Mihail Pascaly îşi găseşte rictusul amar şi cel mai tipic dintre eroii romantici ai epocii, Chatterton, poetul condamnat de neînţelegerea societăţii în care trăieşte iar în rolul lui Kitty Bell, eroina pură transfigurată prin iubire, joacă Matilda Pascaly. Drama *Chatterton* de Alfred de Vigny în traducerea lui C. A. Rosetti o întîlnim în repertoriul destul de variat al stagiunii 1861—1862 din Bucureşti.

Gustul pentru spectacole cu temă istorică se face simţit în repertoriul nostru şi prin adoptarea teatrului lui Casimir Delavigne. Opera lui dramatică, la un tonus scăzut faţă de dramatismul clocotitor hugolian, socotită pe planul istoriei literare ca o trecere, un compromis de la clasic la romantic, cu tendinţa pronunţată spre viziunea romantică, este jucată la noi începînd cu stagiunea 1864 cînd şi la Bucureşti sub conducerea lui M. Pascaly şi la Iaşi sub conducerea lui C. Bălănescu se reprezintă tragedia *Copiii lui Eduard* cu zguduitorul subiect, luat din cronica Angliei, uciderea copiilor lui Eduard al IV-lea de către Richard al III-lea.

Don Juan de Austria (1835) dramă cu accentuată tonalitate lirică a cărei fabulaţie imaginară are ca erou principal un personaj istoric, fiul nelegitim al lui Carol Cvintul, este reprezentată în stagiunea 1869—1870 şi în aceeaşi stagiune Costache Dimitriade interpretează rolul principal din tragedia *Ludovic al XI-lea* în propria sa traducere în versuri. Personajul lui Ludovic al XI-lea apăruse un an înainte pe scena Teatrului cel Mare în stagiunea 1868—1869 în scîntietoarea ficţiune dramatică, comedia într-un act *Poetul și regele* (*Gringoire*, 1865) de Théodore de Banville.

Alfred de Musset figurează puţin în repertoriul nostru în acest răstimp. În general îl găsim în spectacolele în limbă franceză ale amatorilor din aristocraţie sau ale actorilor noştri care posedă limba franceză. Teatrul din Craiova are în repertoriu drama pictorului florentin *Andrea del Sarto*, pe care trupa lui T. Teodorini o joacă la Bucureşti, în iarna anului 1871.

Genurile dramatice care-şi împart în cea mai mare măsură repertoriul românesc în acest sfert de veac, îi alcătuiesc şi îi alimentează substanţa, sînt totuşi melodrama şi vodevilul, amîndouă importate din Franţa, patria lor de origine.

[14] În repertoriul stagiunii 1861—1862 la Bucureşti, este înscrisă drama fantastică *Don Juan de Marana sau căderea unui înger*. Doisprezece ani mai tîrziu, în stagiunea 1873—1874, a Teatrului Naţional din Iaşi, sub direcţia înviorătoare a lui T. Aslan, drama, care se bucură de succes, e anunţată: « Dramă fantastică cu mare spectacol tradusă de C. Dimitriade (versuri de T. Aslan), muzica de Volmar, decoruri pe Giorgio Fredas, dirijarea C. Dimitriade ». Sub directoratul lui C. Bălănescu la Iaşi, stagiunea 1863—1864 se joacă piesa *Paul Jone* (traducere T. Profiriu). La Bucureşti în sala Bossel, M. Pascaly reprezintă *M-lle de Belle Isle* sau *Onoarea femeii*. Tot în repertoriul M. Pascaly, stagiunea 1871—1872, se joacă *Martirul ideii sau Lorenzini*.

[15] Poetul Hrisoverghi este autorul unei traduceri din *Antony* de Al. Dumas-tatăl.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Melodrama, această tragedie populară adînc legată de vremurile istorice pe care le străbate — Consulatul, Imperiul, Restaurația și domnia lui Ludovic Filip, supraviețuind și mai tîrziu sub alte forme, a strîns în jurul ei întreg Parisul. În fiecare seară, la teatrele situate în bulevardul Temple, supranumit bulevardul Crimei din pricina spectacolelor bogate în crimele care se făptuiau pe scenă, micul meseriaș, negustorimea din hale, loreta, alături de onorabila familie burgheză, de elegantele Parisului și chiar de doamnele din aristocrație urmăreau cu respirația întretăiată zguduitoarele peripeții ale eroilor de melodramă. Gravurile vremii, semnate de Daumier, Gavarny, Damourette și alții fixează cu umor atmosfera unei săli de teatru (de preferință: Ambigu, Porte-Saint-Martin, Gaîté), cu pitorescul unui public popular prins de vraja emoțională a melodramei.

Noul gen dramatic apare ca o reacție populară față de aristocratismul tragediei clasice. Prin libertatea ei în alegerea personajelor, în diversitatea acțiunii și a locurilor unde se petrece, melodrama influențează puternic drama romantică. Apariția ei nu e bruscă, determinată în mare parte de zguduirea adusă de marea revoluție din Franța, are ca precursor apropiat drama sentimentală apărută spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Beaumarchais, autor al unei astfel de drame, *Eugénie*, reprezentată la Paris cu mare succes în 1767, scria în prefață: « Este timpul să interesăm poporul, să-l facem să-i curgă lacrimile pentru o întîmplare care poate fi socotită adevărată, petrecută sub ochii lui, în mijlocul cetățenilor . . . Strălucirea rangului nu adaugă nimic la mila provocată de nenorocire . . . Spectacolul virtuții persecutate, dar întotdeauna generoasă, obligă pe omul sensibil la o reflectare asupra lui însăși . . . Adevărata elocință a dramei este cea a situațiilor ». Noul gen dramatic demonstrează cu succes că pot interesa și emoționa și alți eroi decît Fedra, Oreste și Andromaca.

Autor neobosit, lucrările sale dramatice depășesc suta, Guilbert de Pixérécourt (1773—1844), numit « părintele melodramei », este și legiferatorul genului, cel care-i fixează structura dramatică. Personajele esențiale în jurul cărora se țese acțiunea sînt: tînăra angelică împodobită cu toate virtuțile, persecutorul hain și odios, protectorul-posesor al unor calități excepționale — apărător al inocenței, comicul, nătîngul sau infirmul care se plasează de partea celor buni. Acțiunea se desfășoară și ea după o anumită regulă și în cursul ei survin, prilej de efecte dramatice și scenice, crime, revelări senzaționale de identități, regăsiri miraculoase etc. Ultimul act proclamă invariabil triumful virtuții asupra crimei și nedreptății, cei răi își iau pedeapsa, cei buni triumfă într-un apoteotic happy-end. Melodramei profund morală i se recunoaște o forță educativă. Muzica joacă un rol important, însoțește intrarea și ieșirea personajelor, subliniază momentele de mare tensiune dramatică ca și patetismul unor scene; întreține vibrația emoțională. Tipul de melodramă clasică cuprinde și scene de balet, introduse cu ingeniozitate.

Formula dramatică este preluată de urmașii direcți ai lui G. de Pixérécourt: Victor Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy. Urmează o întreagă pleiadă de dramaturgi care cultivă așa-numita dramă neagră, în esență la fel de morală ca și melodrama, dar cu o acțiune mult mai stufoasă și complicată. Tenta în care se lucrează e sumbră, clar-obscurul misterios e un procedeu la care se recurge, ca și la alte rețete de laborator: femei abandonate, copii regăsiți, crime scoase la lumină, răpiri, asasinate, personajele cu psihologii extreme pendulează între supra-sceleraţi și supra-virtuoși; F. Pyat, Th. D'Ennery, E. Sue, V. Séjour, Ch. Lafont, P. Meurice sînt cîțiva dintre cei care ilustrează acest gen.

Melodrama, ca și succesoarea ei drama neagră, păstrînd proporțiile, au fost reprezentate pe scenele noastre cu aproape tot ce este mai caracteristic. Marile succese ale teatrelor pariziene de bulevard exercită și asupra publicului nostru, mai cu seamă în primele două decenii din cea de a doua parte a veacului al XIX-lea, o mare atracție. Actorii preferau genul pentru că aveau posibilitatea unor interpretări spectaculoase, cu efecte tari, care conveneau posibilităților de exprimare mai puțin evoluate, cu accente groase, lipsite de nuanță, dar urmărite în schimb cu aviditate de un public care participa vibrînd de emoție. Un public începător, naiv, pentru care noțiunea de teatru se identifică cu elementele de surpriză și senzațional și care concepea spectacolul ca o înșiruire de fapte și situații neobișnuite, declanșatoare de mari emoții, culminînd uneori cu groaza și teroarea. Patriarhul G. de Pixérécourt se afirmă cu *Polder sau Călăul de Amsterdam* (în colaborare cu V. Ducange), jucată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Iaşi în repertoriul M. Millo (stagiunea 1850). Acelaşi actor interpretează în capitala Moldovei, în 1849, rolul infamului scelerat Warner din 30 *de ani sau viaţa unui jucător*, de V. Ducange şi M. Dinaux (traducerea lui C. Negruzzi), rol creat la Paris de Frédérick Lemaître şi admirat desigur de interpretul român în anii săi de studii. Anicet Bourgeois figurează în decursul celor trei decenii începînd cu stagiunea 1853 cu numeroase piese [16].

M. Millo traduce şi creează la Iaşi în 1850 rolul *Peticarului din Paris*, de Felix Pyat, dramaturg cu activitate politică, comunard şi socialist revoluţionar, autorul piesei de critică socială *Hoţii de codru şi hoţii de oraşe* (traducere de T. Georgescu), mult jucată la noi în deceniul al şaselea. Ţin afişul piesele lui Paul Meurice [17]. Un nume care apare adesea este şi cel al lui Victor Séjour cu: *Martirii inimii* (Bucureşti, stagiunea 1859). În aceeaşi stagiune 1859: *Căpitanul negru* în traducerea lui C. Dimitriade, *Fiul nopţii*, în stagiunea 1862—1863 ş.a. În stagiunea 1859 a directoratului C. A. Rosetti, se joacă cunoscuta dramă *Curierul din Lyon*, dramatizarea unei celebre erori judiciare din timpul revoluţiei, de E. Moreau, P. Siraudin şi A. Delacour. În 1860, la Bucureşti, sub direcţia lui M. Millo, se pune în scenă *Coliba lui Moş Toma*, dramă de Ph. Dumanoir şi A. D'Ennery, după celebra carte a scriitoarei Beecher Stowe (romanul fusese tradus în 1853, de T. Codrescu). Pentru realităţile noastre sociale, romanul ca şi piesa, au valoarea unui argument plin de umanitate în favoarea dezrobirii ţiganilor. În stagiunea 1875—1876, M. Pascaly joacă pentru prima oară drama *Cele două orfeline*, de Ph. D'Ennery, la numai un an de la premiera pariziană. Tot M. Pascaly jucase într-o stagiune anterioară, în 1868—1869, piesa *Paiaţul*, de acelaşi autor. *Don César de Bazan*, dramă cu cîntice de Dumanoir şi D'Ennery, face parte din repertoriul lui T. Teodorini. Drama cu titlul *Ucigaşul* se joacă de M. Pascaly în stagiunea 1861—1862. Se joacă *Misterele Parisului*, de M. Dinaux şi E. Sue, în stagiunea 1861—1862 şi, « legenda biblică *Adam şi Eva* » de E. Sue în colaborare cu F. Dugué, F. Dugué este şi autorul dramei *William Shakespeare sau Geniul şi Coroana*, jucată pentru prima oară la Bucureşti în 1861—1862. În repertoriul acestor ani sînt înscrise de asemenea numele lui Ch. Lafont, Marc Fournier, Boirie, Frédéric, A. Cuvelier, E. Cormon, Em. Manuel. O seamă din aceste piese sînt enunţate ca drame cu mare spectacol, feerii sau drame fantastice; desfăşoară o aparatură tehnică complicată, maşinării, artificii, foc bengal, menite să impresioneze publicul cu mijloace neartistice, *Fata aerului (Azurina)*, de Cognard şi Raymond, care apare începînd cu prima stagiune a Teatrului cel Mare şi revine cu tenacitate în mai toate stagiunile acestor ani, *Sfărîmarea corabiei Meduza* (piesă cu mare spectacol) în traducerea lui M. Millo, de Ch. Desnoyer, *Ingerul morţii*, dramă fantastică de T. Barrière şi Ed. Plouvier, sînt cele mai reprezentative.

Dacă în primii ani melodrama şi drama sumbră au corespuns unui anumit stadiu de evoluţie a actorilor şi a publicului, exercitînd şi asupra unora şi asupra celuilalt, prin esenţa lor populară, o influenţă pozitivă, cu timpul artificialul construcţiei dramatice al cărui resort principal este efectul — senzaţionalul devine pernicios şi pentru jocul actorilor, care sînt pîndiţi de şablon şi de caricatură, şi pentru public, desensibilizat prin efecte tari şi ieftine. Criticii proeminenţi ai vremii, V. Alecsandri, B. P. Hasdeu şi M. Eminescu, semnalează această primejdie. Într-o scrisoare adresată lui Hurmuzachi, datată: Iaşi, martie 1865, V. Alecsandri scrie: « Din nenorocire Millo are contracte grele cu actorii, lefe mari de plătit pe lună dar neavînd piese originale îndestul, este silit a sacrifica gustului celui stricat al publicului şi a-i da reprezentaţii cu ţipete, omoruri şi cu tot cortegiul greţos al dramelor celor mai exagerate » [18].

Mult jucat în acest sfert de veac este vodevilul, gen dramatic în care muzica deţine un loc important; de factură comică cu funcţie compensatorie în repertoriu faţă de abundenţa lacrimilor stoarse de melodramă. Comedia cu cuplet, cu intrigă uşoară, al cărei resort dramatic rezidă în qui-pro-quo, creaţie specific franceză cu puternic caracter popular, este

[16] Dintre care cele mai jucate sînt: *Dracul sau Oarba din Paris*, *Drama de la Saint Tropez sau Otrăvitoarea* (în colaborare cu D'Ennery), *Nebunul din amor sau Beţia de absint*, *Fantoma sau Nona sîngerîndă*, *Rocambole sau Valeţii de cupă* (în colaborare cu Ponson du Terrail), *Viaţa unei comediene sau Arta şi inima* (în colaborare cu Th. Barrière) ş.a.

[17] Cele mai des întîlnite sînt: *Învăţătorul satului*, (Bucureşti, stagiunea 1859), *Şamil, vulturul Caucazului* (Bucureşti, stagiunea 1862—1863), *Soldatul şi favorita* (*Fanfan la Tulipe*, Bucureşti, stagiunea 1872—1873).

[18] George Tofan, *Viaţa românească în Bucovina, Teatrul*, în *Viaţa românească*, Iaşi, 1906, noiembrie, p. 432.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la origine un produs al teatrului de tîrg. Supleţea articulaţiei în succesiunea scenelor, vivacitatea ritmului, elasticitatea şi hazul concentrat al replicii, diversa calitate a comicului, trecînd prin şarjă pînă la grotesc, sînt trăsături teatrale care îmbogăţesc deopotrivă resursele dramatice ale dramaturgilor noştri şi posibilităţile scenice ale actorilor. Nu tot ce se reprezintă din acest gen este reuşit, în presa timpului sînt declarate ca inepţii numeroase asemenea piese care au de altfel o durată efemeră; multe adaptări şi localizări au o viaţă teatrală scurtă, în schimb sînt altele, atît de reuşite, încît modelul face loc noului produs care are toate meritele unei creaţii originale.

Figurează în repertoriul românesc piesele multor autori importanţi de comedii şi vodevile francezi, în frunte cu destoinicul « faiseur » E. Scribe. Prodigios autor, singur sau în colaborare, a 350 de piese, Scribe trece drept unul din cei mai abili constructori dramatici în piesele căruia primatul îl deţine ingeniozitatea intrigii. Foarte jucat pe multe alte scene străine este prezent la noi încă din prima parte a secolului al XIX-lea [19]. Prima stagiune a Teatrului cel Mare (1852) este inaugurată (din întîmplare) cu o comedie de E. Scribe, în colaborare cu Melesville: *Zoe sau Un amor romanesc (Zoe ou l'amant prêté)*. Aceeaşi stagiune cuprinde încă trei piese de acest autor [20].

Numele care revin cu insistenţă în acest sfert de veac în repertoriul teatrului românesc sînt numele dramaturgilor, ilustratori ai vodevilului şi comediei, jucaţi cu succes la Paris în aceşti ani: A. Bayard, Ph. Dumanoir, J. Melesville, L. Thiboust, E. Vanderburch, Th. Barrière, A. Duvert, Th. Lauzanne, E. Legouvé, E. Arago, A. Belot ş.a. Se detaşează vodevilul lui E. Labiche, prin aprofundarea caracterelor, prin adevărul observaţiei de natură psihologică şi socială, prin înfăţişarea unor savuroase tablouri « de genre », substanţă bogată care îi conferă durabilitate şi posibilităţi de reînnoire.

Trăsături caricaturale alimentate cu vervă şi spirit de observaţie apar şi în producţia dramatică a lui Henri Monnier creatorul lui Joseph Prudhomme, personaj solemn, ale cărui enormităţi sentenţioase au putere de circulaţie naţională, asemenea frazelor rostite de personajele caragialeşti [21].

Trebuie menţionat de asemenea vodevilul vienez *Lumpazius Vagabundus*, de J. N. Nestroy, jucat încă din 1851 de trupa lui Costache Caragiale, în traducerea din original a lui Ioan Wachmann. Acest « Volksstück » vienez îşi făcuse loc pe multe scene străine; s-a bucurat şi la noi de succes cu toate că scopul autorului, o satiră ascuţită şi plină de haz la adresa pieselor fantastice, ale dramaturgului austriac F. Raimund, rămînea pentru noi obscură.

[19] Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine dans la première moitié du XIXe siècle*, Vălenii de Munte (Roumanie), 1940.

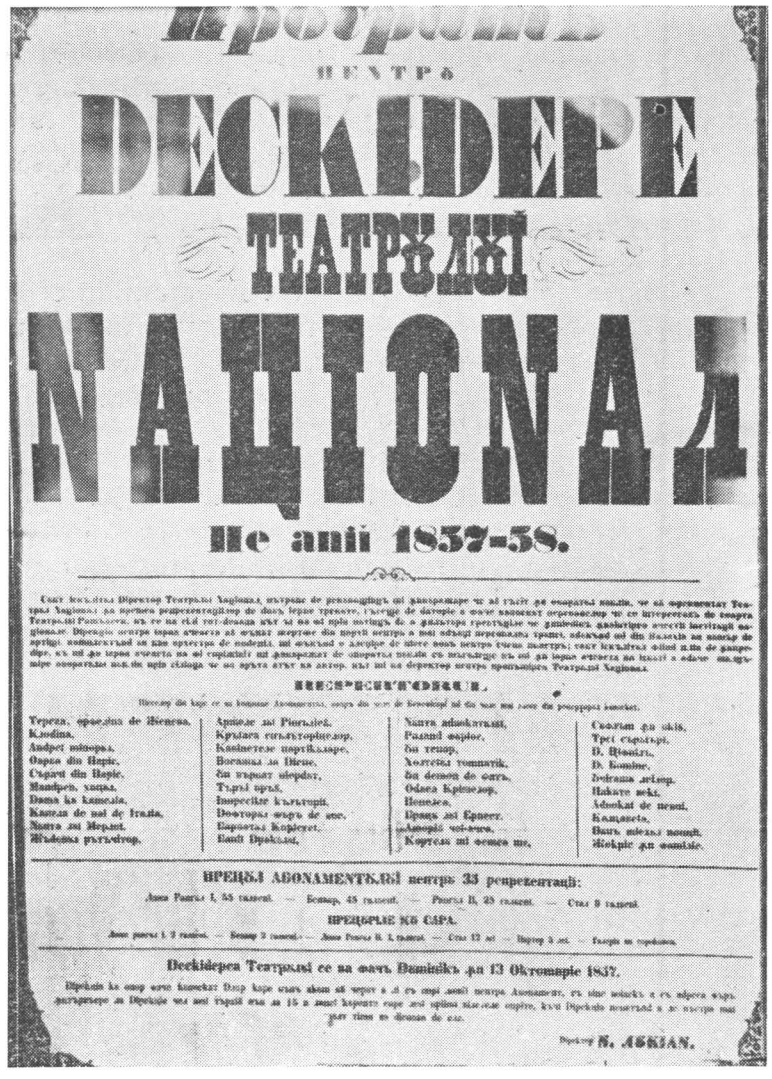
[20] Lucrările dramatice de H. Scribe, jucate pe scena Teatrului cel Mare începînd cu stagiunea 1852—1853, sînt: *Lampa fermecată*, operă comică cu muzica de Puccini, *Judita şi Olofern*, operetă parodie, în colaborare cu Bayard, *Casa de nebuni*, vodevil. În stagiunea 1855—1856, comedia *Vicleniile femeilor*. În 1857—1858 vodevilul *Pricopsiţii*. În stagiunea 1859—1860, dramele *Adrienne Lecouvreur*, în colaborare cu E. Legouvé, *Rebeca şi Ţarina sau Moartea lui Petru cel Mare*. În stagiunea 1866—1867, comedia *Paharul cu apă* sau *Cauzele şi efectele*. În stagiunea 1870 comedia *Ministromania (Nebunia secolului)*, în colaborare cu Bayard. În stagiunea 1871—1872 comedia *Armele femeii (Bataille des dames)*, în colaborare cu E. Legouvé. În stagiunea 1874—1875, comedia *Carol V şi Francisc I* sau *Povestirile reginei de Navara*, în colaborare cu E. Legouvé. În stagiunea 1876—1877 comedia *Lacheul profesor*.

La Iaşi, *Rezbelul damelor (Bataille des dames)* se joacă în traducerea lui C. Bălănescu şi sub directoratul său din stagiunea 1863—1864, cînd se reprezintă farsa *Ursul şi paşa (L'Ours et le Pacha)* şi vodevilul *Michel şi Cristina*.

[21] Dintre vodevilele şi comediile mai mult jucate, se disting: în stagiunea 1852—1853, prima stagiune a Teatrului cel Mare din Bucureşti, *Primele arme ale lui Richelieu*, de A. Bayard, *Ştrengarul din Paris*, de Bayard şi *Vanderburch*, *Indiana şi Charlemagne* sau *O noapte după bal*, de Bayard şi Dumanoir, *Vicontele de Létorière*, de A. Bayard şi Ph. Dumanoir, jucată la Iaşi în traducerea lui Costache Negruzzi în stagiunea 1854, la Bucureşti, în traducerea lui M. Millo; *33.333 franci şi 33 centime*, vodevil de Ph. Dumanoir şi L. Clairville, traducere de Winterhalder, în aceeaşi stagiune 1854, *O mumă din popor (Par droit de conquête)*, de E. Legouvé, *Fiamina*, de Mario Uchard, în stagiunea bucureşteană 1859—1860, în aceeaşi stagiune la Iaşi *Fetele de marmoră*, de Th. Barrière, comedie tradusă de T. Porfiriu, *Corabia Salamandra*, comedie vodevil cu mare spectacol de Th. Dolivry, D. Forges şi A. Leaven, în traducerea lui G. Bengescu, stagiunea 1873—1874, la teatrul din Iaşi, sub direcţia lui T. Aslan. Marele succes al lui Millo în Isidor Girodot din comedia *Testamentul lui César Girodot*, de A. Belot şi E. Villetard, comedie tradusă de Millo şi jucată în stagiunea 1868—1869 (la Bucureşti) şi încă foarte multe alte farse într-un act, vodevile uşoare lipsite de relief, adîncime şi consistenţă. Comediile lui E. Labiche *Hai cu nunta* sau *Capela de paie de Italia*, în traducerea lui N. Luchian, se joacă în stagiunea 1857, la Iaşi, vodevilul *Două vite încălţate* se joacă în aceeaşi stagiune ieşană. *Căpitanul cu nărav (Les vivacités du capitaine Tic)* în traducerea lui M. Pascaly face parte din repertoriul acestuia începînd din stagiunea 1865. *Un inamic înfocat* se joacă la Iaşi sub conducerea lui T. Aslan în stagiunea 1872—1873, ca şi vodevilul *Doi sfioşi* în stagiunea 1874—1875. Comedia lui H. Monnier, *Mărirea şi căderea unui om politic (Grandeur et décadence*, de Joseph Prudhomme) în traducerea lui T. Aslan se joacă la Iaşi în stagiunea 1872—1873.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — *Deschiderea Teatrului Naţional pe anii 1857—58.*


ПРОГРАМЪ
ПЕНТРЪ
DECKIDEPE
ТЕАТРЪЛЫЇ
NAЦIONAЛ
Пе анії 1857-58.

Comedia jucăuşă a vodevilului cu cupletul îndrăzneţ şi voioşia nestingherită, păstrată din marile contacte populare ale teatrului de tîrg, face loc pe încetul comediei sociale de moravuri. Încă din prima parte a secolului al XIX-lea, H. de Balzac, cu genialul său spirit de observaţie, compune în 1838 piesa cu puternic caracter social *Mercadet*. Pe scena românească piesa are un ecou întîrziat. În traducerea şi interpretarea lui Millo apare în stagiunea 1870—1871 cu titlul autohtonizat *Mercadet Moftureanu financiar*.

Problemele şi tezele unei orînduiri sociale burgheze, a unei societăţi cu prejudecăţile şi miturile ei repusă în toate drepturile în timpul celui de al doilea imperiu se oglindesc şi în creaţia dramatică a timpului. Al. Dumas-fiul dezvoltă în piesa sa *Dama cu camelii* (jucată pentru prima oară la Vaudeville în 1852) o asemenea teză socială. În colaborare cu Emile de Girardin, Al. Dumas-fiul scrie piesa cu temă socială *Le supplice d'une femme* jucată la Paris în 1865. Prima piesă se joacă la Bucureşti avînd pe M. Pascaly în rolul lui Armand Duval şi pe Matilda Pascaly în rolul Margueritei Gauthier, în stagiunea 1865 [22]. Cea de a doua piesă, *Supliciul unei femei*, în traducerea lui M. Pascaly, este reprezentată în stagiunea 1869—1870 după patru ani de la premiera pariziană.

[22] În repertoriul teatrului naţional din Iaşi, direcţia lui Neculai Luchian, stagiunea 1857—1858 se găseşte înscrisă sub titlul *Dama cu camelia*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dramaturgul Emile Augier, unul din reprezentanţii de frunte ai realismului critic, redă în comediile sale peisajul uman din societatea burgheză, caractere bine reliefate care se dezvoltă şi se manifestă conform moravurilor unor societăţi. Reprezentat la noi cu piese mai puţin semnificative: *O femeie cum sînt multe altele cum sînt prea puţine*, în stagiunea 1860—1861 şi *Post-scriptum* sau *Bărbatul pleşuv*, în stagiunea 1870. Comedia *Muma şi copiii (Madame Caverlet)* mai importantă decît precedentele, este interpretată de M. Pascaly în stagiunea 1876—1877, an care corespunde cu prima reprezentare a piesei la Paris.

Dintre dramaturgii francezi, contemporani pe atunci, sînt jucaţi H. Murger cu *Bunul odinioară* (Le bonhomme Jadis, în traducerea lui Winterhalder), piesă cu relief şters de unda de înduioşare sentimentală revărsată în care M. Millo face însă o remarcabilă creaţie (1859 Bucureşti). În stagiunea 1871—1872 este înregistrată la Bucureşti piesa *Un jurămînt* şi la Iaşi, mai tîrziu, în 1876—1877, piesa de mare succes *Viaţa vagabondă (La vie de bohème)*, în reuşita dramatizare a lui Th. Barrière.

Se reprezintă adesea *Frica de bucurie (La joie fait peur)* una din piesele reuşite ale scriitoarei E. de Girardin (Delphine Gay) scrisă în 1854, jucată la Bucureşti în 1859. *Dalilla şi Iulia* figurează în repertoriul lui Millo, în stagiunea 1862—1863, şi în repertoriul teatrului din Craiova al lui Teodorini, în stagiunea 1872, piese convenţionale de o eleganţă factice,

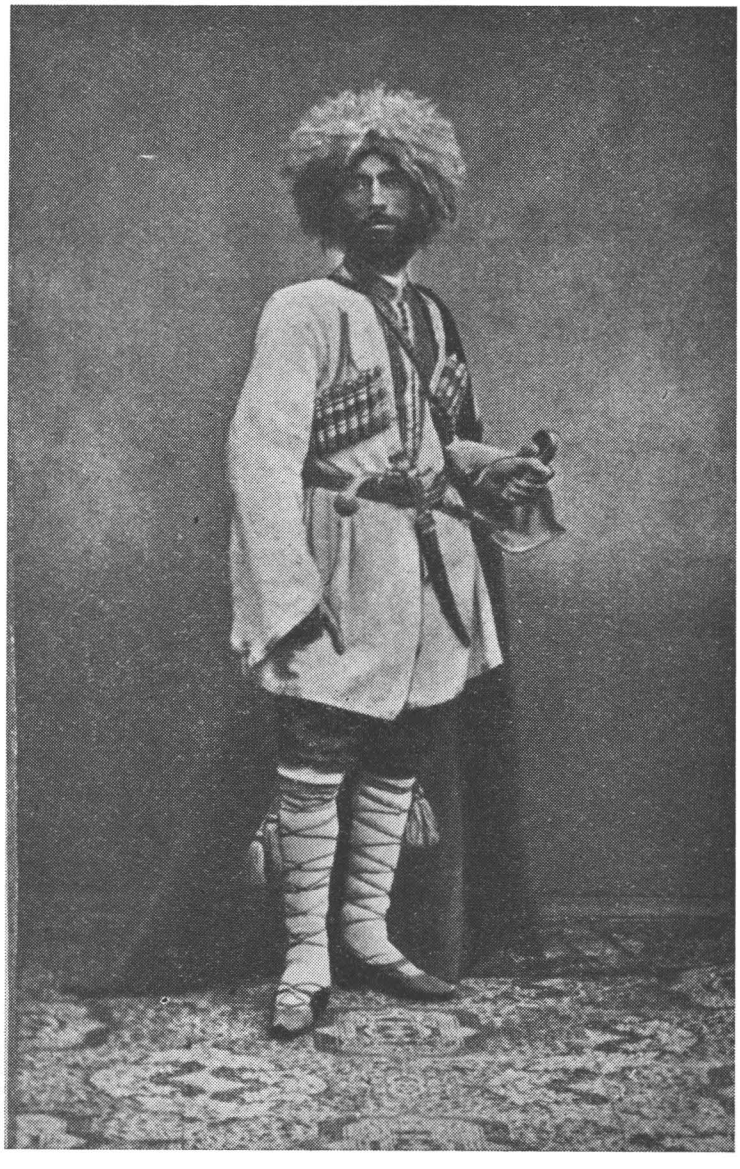


Fig. 4. — *Costache Dimitriade în melodrama* Samyl Vulturul Caucazului *de Paul Meurice.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — *Matilda Pascaly* în Dama cu Camelii *dramă de Al. Dumas-fiul.*

proprie lui Octave Feuillet. În deceniul al 7-lea apare în repertoriul străin al teatrului românesc opera dramatică a lui V. Sardou, dramaturg cu resurse de ingeniozitate şi abilitate care-l fac urmaşul lui E. Scribe [23]. Numele de ultimă oră ale teatrelor de bulevard pariziene Ed. Pailleron, H. Meilhac şi L. Halévy încep să apară şi în repertoriul Teatrului Naţional din Iaşi, în deceniul al 8-lea.

Numele lui Albert Emil Brachvogel, autorul piesei *Narcis* (în româneşte *Narcis* sau *Nebunul de durere*) figurează în stagiunea 1867—1868 dirijată de M. Millo, cu M. Pascaly în rolul arzătorului revoluţionar Narcis. Piesa valoroasă şi interesantă, succesul din 1863 al Burgtheater-ului din Viena, este o binevenită variaţie în repertoriu. O altă intervenţie din dramaturgia străină semnalată de critica timpului ca o împrospătare a repertoriului cu o operă dramatică viguroasă care-şi ia substanţa din realitatea vie este localizarea lui Petre Grădişteanu *Revizorul general* după *Revizorul* de Gogol, jucată la Teatrul cel Mare, în stagiunea 1873—1874 sub direcţia şi în interpretarea lui M. Pascaly.

[23] Începînd cu comedia *Gărgăunii*, în traducerea lui M. Pascaly, stagiunea 1865—1866, continuă în 1868—1869 comedia foarte des întîlnită în repertoriul teatrelor noastre *Amicii falşi (Nos intimes)*. În stagiunea ieşană, 1876—1877 găsim piesa *Puica vecinului (Les pommes du voisin)* iar în 1872 la Iaşi directorul T. Aslan introduce în repertoriu *Rabagas*, comedie jucată pentru prima oară în acelaşi an la Paris.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sînt mult mai numeroase decît cele spicuite din programele vremii, piesele străine, franceze în marea lor majoritate, intrate în repertoriul teatrului românesc în această perioadă. Foarte multe sînt aduse şi ţinute la suprafaţă de gustul timpului, de modă şi neavînd alte resurse de susţinere dispar repede. Altele, destul de tenace, deşi de o valoare îndoielnică, ţin afişul stagiuni în şir; o explicaţie stă în faptul că oferă roluri copioase actorilor care le moştenesc şi continuă să le cultive cu un fel de interesată pietate, şi în acela că favorizează pernicioasa concesie cu scop mercantil făcută publicului. Acest lest de piese mediocre şi uzate stînjenesc serios, începînd chiar din deceniul al 7-lea mersul înainte al teatrului românesc; numeroase proteste în presa din această vreme sînt concludente în acest sens. O a treia categorie este cea a pieselor care rămîn să alcătuiască fondul permanent al repertoriului aşa-numit clasic pentru valoarea exemplară a textelor dramatice. Fondul permanent reprezintă o ultimă fază a unui proces de cristalizare şi poartă semnificaţia stadiului de cultură al unui teatru şi al unui public.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA

de AL. PALEOLOGU

Teatrul lui Lucian Blaga a avut şi are încă o soartă ingrată. Ca şi superbul *Danton* al lui Camil Petrescu, rămas pînă astăzi nejucat, *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* nu au ispitit nici un director de teatru şi nici un regizor. Cele care au fost jucate, *Meşterul Manole* (în 1929), *Cruciada copiilor* (1930) şi *Avram Iancu* (în 1935), nu a atras publicul şi nu au rămas în repertoriu. (Nu ne referim pentru moment la *Anton Pann*, jucată postum anul trecut.) După cum rezultă din cronicile dramatice şi după cum era de altfel de aşteptat, au fost jucate într-un chip cu totul nepotrivit cu densa lor poezie transfiguratoare, încărcată de semnificaţii [1]. (Singur Ion Sîrbu, pare-se, în rolul lui Popa Păcală din *Avram Iancu* a reuşit o frumoasă creaţie.) Atît de puţin a fost reţinut teatrul lui Blaga încît Mihail Sebastian care în repetate rînduri a scris despre penuria literaturii noastre dramatice interbelice, regretînd că nu avem un teatru la nivelul marilor noastre creaţii lirice şi epice şi a curentelor de idei ale acelui timp, omitea teatrul lui Blaga. Sebastian, care invoca pe Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, reclamînd teatrului la această treaptă poezie şi gînd, şi care fără îndoială avea în minte lirica şi filozofia lui Blaga, pierdea din vedere tocmai teatrul acestuia, adică opera dramatică ce răspundea mai mult decît cu prisosinţă unei atari exigenţe. Într-adevăr, lăsînd la o parte teatrul lui Blaga şi pomenitul *Danton* şi, la altă treaptă desigur dar la una totuşi ce onorează literatura noastră, doar cîteva piese printre care cele trei comedii ale lui Sebastian el însuşi (ca să fim sinceri, mîna în foc nu o punem decît pentru acestea şi pentru *Jocul ielelor* şi *Act veneţian*, ultimele două de asemenea, cum se ştie, rămase nejucate de-a lungul deceniilor) toată producţia «originală» ce s-a perindat pe scenele noastre între cele două războaie ni se pare, ca să folosim un eufemism, mai mult sau mai puţin neglijabilă [2].

Dar teatrul lui Lucian Blaga face corp aparte. Scris într-un soi de versete şi de proză uneori rimată interior, ce-l aseamănă cu teatrul lui Claudel, dînd cuvîntului o pondere şi o putere ce excede simpla lui funcţie comunicativă, plin de gînduri pînă peste margine,

[1] Deşi *Meşterul Manole* s-a bucurat de o distribuţie din care făceau parte actori ca Aura Buzescu (Mira), Nottara (Găman), Iancu Petrescu (Bogumil), Calboreanu (unul din zidari), în regia lui Soare Z. Soare. Tradiţia de joc a Teatrului Naţional cu şabloanele ei inveterate era incompatibilă cu teatrul lui Blaga pentru care, chiar actori de prima mărime au nevoie, cum vom încerca să arătăm, de o anumită iniţiere şi exercitare. Iată mărturia unui critic: « Mi-aduc aminte că actorul care a interpretat pe Meşterul Manole acum 14 ani (Pop-Marţian, n.n.) a dus-o într-un răcnet de la începutul pînă la sfîrşitul dramei ! » Şi ceva mai jos: « Mi-aduc aminte de reprezentarea *Cruciadei copiilor*. Vai ! Ce spectacol de neînţelegere a textului şi de rasoleală ». (O. Şuluţiu, într-un articol din 1942 în *Revista Fundaţiilor*.)

[2] Pentru a nu părea prea exclusivi lăsăm vreo trei-patru locuri libere în care ar putea intra, să zicem, *Domnişoara Nastasia* şi . . .? — Ar trebui explorat teatrul lui N. Iorga. Este exclus să fie în întregime caduc: Iorga avea un simţ dramatic excepţional de care dau dovadă atîtea pasaje din articolele, discursurile, portretistica şi istoriile lui. Cine ar avea răbdarea să întreprindă această cercetare, acela merge la sigur că va da măcar peste nenumărate fragmente frumoase. E infinit preferabil să se joace texte inegale şi poate doar fragmentare ale unui autor de acest calibru, decît confecţiile fără cusur ale atîtor autori celebri a căror listă memoria nu ne ajută să o întocmim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o senzualitate nu rareori perversă, parcurs de un vast şi obscur panteism, încărcat de metafizică şi teodicee, teatrul lui Blaga nu putea lesne găsi înţelegere. Spiritul rutinier şi inveteratele prejudecăţi ale « tehnicii teatrale » l-au socotit « nescenic ». Poate că sîntem afectaţi de o iremediabilă candoare, dar cum e cu putinţă să nu fie « scenic » un text de mare poezie dramatică şi în schimb să aibe această calitate atîtea industrioase ieftinătăţi, gingaşe, grave sau futile, aceasta nu izbutim s-o pricepem. Dar asta e o veche poveste.

Obiectul încercării de faţă e de a reliefa tocmai « teatralitatea » dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul ei « jucabil » şi marea, exemplara ei valoare spactaculară. Încercînd aceasta intrăm în contradicţie nu numai cu ceea ce am numit adineaori rutina şi prejudecăţile « tehnice », dar şi cu opinia unei minţi ilustre: « Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ţinută expresionistă constînd în schematism şi într-o relativă stilizare şi deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil » [3], scrie G. Călinescu. Iar despre *Meşterul Manole*: « Desigur că publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică şi ca atare drama rămîne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism » [4]. Numaidecît să băgăm de seamă că unele dintre trăsăturile enumerate în primul citat (« multă poezie », « conflict de idei », « mitologismul », « relativă stilizare a gesturilor ») aparţin şi teatrului tragic grecesc. Iar acestuia, aşa cum arătam cu alt prilej [5], nu-i convin cîtuşi de puţin o înscenare şi un joc naturaliste şi psihologizante, ci o anumită ţinută ceremonială în gest şi verb, o anumită « ritualitate » şi o maximă exercitare a respiraţiei şi a rostirii cuvîntului prin care textul să-şi declanşeze întreaga sa virtute incantatorie. Teatrul lui Blaga, spune mai departe G. Călinescu, are nevoie de un public care «să surprindă poezia, să intre cu uşurinţă în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentarea cu suflet total » [6]. Aşa era publicul căruia se adresa tragedia greacă. Aşa trebuie şi poate să fie publicul teatrului lui Lucian Blaga, care nu e doar un teatru pentru esteţi şi pentru rafinaţi. Publicul este educabil şi în stare să participe «cu suflet total » la reprezentaţii date cu cele mai grele şi pline de sens texte, dacă sînt jucate adecvat.

Nu fără bună ştiinţă am evocat adineaori tragedia greacă. Să nu se înţeleagă că teatrul lui Blaga ar fi cîtuşi de puţin tributar acestui model. E un teatru modern, legat de vastul curent antinaturalist şi poetic care de la W. B. Yeats la Werfel şi Claudel, de la J. M. Synge la Garcia Lorca, Ramon del Valle-Inclan şi Michel de Ghelderode, pînă astăzi la Beckett şi Eugen Ionescu, a dominat marile linii ale dramaturgiei veacului nostru, în consonanţă cu teoriile şi acţiunea unei întregi suite de oameni de teatru inovatori, de la Gordon Craig la Antonin Artaud. Dar teatrul lui Lucian Blaga este, în principalele sale opere, un teatru tragic, de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului, după cum vom vedea. El produce acea profundă comoţie regeneratoare, proprie tragediei şi care este efectul numit *catharsis*. Cu geniul comic al lui Caragiale şi cu geniul tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică.

Într-un articol publicat în 1942 Octav Şuluţiu [7] sublinia şi el esenţa tragică a două numai dintre piesele lui Blaga *(Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor)* făcînd în genere o categorisire cam şcolărească şi naivă, deşi în maniera lui degajată, cu vervă şi spirit polemic. El aducea totodată şi cîteva observaţii juste asupra felului cum trebuie jucat acest teatru, insistînd asupra valorii expresive a tăcerii în dozajul debitului verbal. Destul de curioasă apare însă strădania lui de a demonstra caracterul creştin al teatrului lui Blaga. «E ciudat, — scrie el — că deşi în filozofia sa Lucian Blaga a ajuns la concluzii în dezacord categoric cu doctrina creştină, teatrul său păstrează un caracter creştin, nu numai în preocupări ci şi în ideaţia lui. E drept că pe ici pe colo apar trăsături păgîne, eresuri . . . » Adevărul este că în trei din piesele lui Blaga *(Tulburarea apelor, Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor* — pantomima *Invierea* foloseşte din creştinism doar o imagine simbolică) sînt în dezbatere *teme* creştine, care constituie acel fond sacral, comunitar, al ordinei din care are loc ruptura

[3] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Buc., 1941, p. 797.
[4] *Ibidem.*
[5] Al. Paleologu, *Cum se joacă teatrul antic ?* în *Familia*, oct. 1965.
[6] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 797.
[7] *Schiţă de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în *Revista Fundaţiilor*, nr. XI, 1942.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tragică. Dar teatrul lui Blaga nu putea fi creştin în primul rînd pentru că o tragedie pur religioasă sau pur ireligioasă e de neconceput. Tragicul se naşte cînd se produce o înfruntare între concepţiile cosmice şi sacre ale unei comunităţi pe de o parte şi conştiinţa individuală pe de altă parte, şi cînd atît revolta cît şi ordinea au îndreptăţire şi forţă iar opoziţia lor se exprimă într-o contestaţie de supremă tensiune. Tragedia şi termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine şi rău: binele şi răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forţele răului se declanşează nimicitor cînd pasiunea sau *dreptatea* eroului transgresează anumite limite dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Iar acest dezastru are un caracter de necesitate ineluctabilă (ἀνάγκη) pe care eroul o asumă. Toate acestea au loc în teatrul lui Blaga (în *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu*). În al doilea rînd teatrul lui Blaga nu putea fi creştin nu numai pentru că orientarea filozofică a autorului este declarat necreştină (şi a dus în cele din urmă, cum se ştie, la o ruptură zgomotoasă cu gruparea ortodoxizantă a revistei *Gîndirea* la care colaborase două decenii, fiind unul din principalii ei întemeietori) dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga şi îi constituie sîmburele originar sînt tocmai acele trăsături păgîne şi eresuri, care apar nu numai « pe ici pe colo » cum spune Şuluţiu. Cu privire la eresurile populare, cărora Blaga le acordă un loc important în opera lui, Ov. S. Crohmălniceanu, vorbind de rostul lor în *Tulburarea apelor*, scrie, citînd şi din *Spaţiul mioritic*: « Piesa urmăreşte să fie o pildă a ideilor lui Blaga cu privire la modul «organic» în care poporul român ar trăi ortodoxia. Aceasta i-ar permite să învingă ispita schismatică «*printr-un proces de sublimare pe planul imaginaţiei legendare şi poetice*». Eresurile populare ar fi, după Blaga, astfel de «ventiluri» spirituale prin care «*motivele dogmei sînt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate pînă la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate şi de răspundere, ele circulă libere, nealterînd fondul credinţei, ci dimpotrivă ajutîndu-i să rămînă intact*». (*Spaţiul mioritic.*) *Tulburarea apelor* vrea să fie o ilustrare a funcţiei acesteia pe care o joacă eresurile în viaţa spirituală a poporului român. Credinţa în Isus-pămîntul împacă sufletul de cioban al popei cu cerinţele creştine » [8]. Fără îndoială Blaga a văzut în eresurile populare acest mod organic al poporului român de a integra reminiscenţele păgîne în ortodoxie şi de a se menţine astfel în sfera ecumenicităţii, folosind acele puncte de minimă rezistenţă pe unde cadrul « eclesiei » nesuprapunîndu-se întocmai cu etosul ancestral primitiv, îşi încorporează, conservîndu-se, elementele persistente ale acestuia. Fenomenul acesta de « cristianizare a păgînismului » e clasic, chiar şi în aria mai vigilentă dogmatic a catolicismului. Dar că poziţia proprie a lui Blaga ar fi una măcar de afinitate cu ortodoxia şi că s-ar putea găsi în *Tulburarea apelor* şi în *Cruciada copiilor* un « elogiu al organicităţii ortodoxiei », ni se pare mai greu de admis. El avea o atenţie deosebită pentru caracterul revelator al eresurilor ca simptome ale unor resturi păgîne convertibile poetic, dar nivelul spiritual la care trăia era un păgînism de tip goethean, ce constituia fondul unui panteism filozofic analog (nu identic) cu al lui Goethe. În cazul special al lui « Isus-pămîntul » şi al Moşneagului din *Tulburarea apelor*, avem o interesantă mărturie a lui Blaga însuşi. Iată ce scrie el într-un articol din 1940 [9]: « Mi-aduc aminte ce bucurie am resimţit în primăvara 1923 cînd Nichifor Crainic publica în *Gîndirea* unul din marile sale eseuri în care se arăta, între altele, preocupat de anumite forme populare româneşti ale spiritualităţii creştine . . . Concomitent tipăream o dramă sui-generis, *Tulburarea apelor*. Plăsmuisem în drama mea, în care acţionează preoţi contaminaţi de duhul reformaţiunii, un personaj misterios; acest personaj întrupa nişte crezuri, sau mai curînd nişte eresuri, de o vădită similitudine cu modurile populare pe care Crainic le punea în lumină ». Am citat întîi acest articol din 1940 pentru că acolo se arată că e vorba de personajul Moşneagului din *Tulburarea apelor*; într-un articol mai vechi cu cinci ani [10], tema era precizată: « Acum cîţiva ani Nichifor Crainic, într-un prea frumos eseu publicat în *Gîndirea* atrăgea întîia oară atenţia asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns studiat. În colinde, acele uneori atît de impresionante texte ale unei liturgici laice cu nu ştiu ce cadenţe şi aer de ritual păgîn,

[8] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, Ed. p. literatură, Buc., 1963, p. 166—167.

[9] *Inceputurile şi cadrul unei prietenii*, în « *Gîndirea* », aprilie 1940.

[10] *Temele sacrale şi fondul etnic*, *Gîndirea*, I, 1935.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

se spune că grîul ar fi fost făcut din trupul lui Hristos iar vinul din sîngele lui Hristos. Despre această credinţă populară care şi-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem şi noi cîteva cuvinte . . . În cultul lui Mithras e jertfit un taur, din trupul căruia derivă lucrurile vizibile: grîul din coarnele taurului, vinul din sîngele taurului etc. . . . tema sacrală, cu care vom aduce în firească legătură credinţa populară românească despre origina grîului şi a vinului, este cea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă constă în împrejurarea că credinţa populară inversează, ca să zicem aşa, raportul definit în formula eucaristică . . . După credinţa populară, nu un oarecare grîu se preface în trupul lui Hristos, ci tot grîul . . . e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură . . . Oricît cultul mitraitic ar fi înrîurit cultul bisericilor creştine (fapt istoric de necontestat) nu înclinăm deloc spre ipoteza unei influenţe mitraitice asupra credinţei populare româneşti despre originea grîului şi a vinului. Dar asemănarea dintre mitul mitraitic şi cel popular românesc nu pierde din interes nici dacă înlăturăm din capul locului posibilitatea continuităţii lor prin înrîurire . . . Nu e desigur pentru nimenea o noutate să afle că doctrina creştină a acceptat în alcătuirea ei, prin mascare, sau modificare, o mulţime de elemente păgîne. Procesul de cristianizare a păgînismului a durat multe veacuri. În credinţa populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mişcare tocmai întoarsă: *e aici vorba despre o paganizare a unei teme creştine* » (s.n.) Să lăsăm la o parte probabilitatea unei prezenţe a cultului lui Mithras pe teritoriul Daciei prin introducerea lui de către legiunile romane, în rîndurile cărora se bucura de o deosebită favoare, sau chiar, cum lasă Pârvan să se înţeleagă, ca o rămăşiţă străveche a unui sincretism traco-iranian [11]. Aceste ipoteze ştiinţifice nu ar fi adăugat prea mult punctului de vedere al lui Blaga, pe care îl interesa în primul rînd tendinţa spontană a poporului de a *paganiza* şi *mitiza* temele credinţei. Avem aici declaraţia explicită a autorului că în figura Moşneagului din *Tulburarea apelor* şi în « doctrina » lui despre *Isus-pămîntul* e vorba de o cosmogonie cu substrat păgîn şi cu înţelesul unui panteism imanent: natura vizibilă şi materia toată sînt învestite cu *logos*. Tot ce poate fi mai în contradicţie cu ortodoxia. În poemul dramatic ideea aceasta capătă o splendidă formulare poetică:

MOŞNEAGUL:
Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lîngă noi — izvor limpede şi mut,
totdeauna lîngă noi — nesfîrşire de lut.
PATRASIA:
Cu picioarele sîntem pe trupul său?
MOŞNEAGUL:
Pămîntul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm
prin eucaristie.

(Tabloul III, *Moaştele*)

Se vădeşte la Blaga de altfel un soi de mică bucurie drăcească de cîte ori i se pare că ar fi rost de tras către păgînesc şi profan vreo practică sau rit din cutuma creştinismului popular. În 1925, relatînd o călătorie de prospecţiuni folclorice făcută împreună cu Tiberiu Brediceanu care înregistra pe « fonograful de ceară » cîntece şi colinde, reproduce o conversaţie avută cu acesta în tren, la înapoiere. Prietenul său muzician distingea caracterul imuabil al colindei faţă de variabilitatea ca substanţă muzicală a cîntecului: « . . . în colindă cîntăreţul se simte oficiind . . . Colinda are un ce ritual, prin urmare e lege. Poporul nu îndrăzneşte să schimbe nimic din ce ţine de ritual, — fie acest moment ritual chiar de o natură mai profană. Colinda rămîne în tradiţie şi se menţine invariabilă din generaţie în generaţie. De aceea colindele aşa cum le avem sînt muzică veche; cît de veche greu s-ar putea şti, dar

[11] V. Pârvan, *Getica*, ed. Cultura Naţională, Buc., 1926, p. 522 şi *Dacia*, ed. Ştiinţifică, Buc., 1958, pp. 60, 103.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în orice caz foarte veche. — Şi pentru a pune accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observaţii făcute de Brediceanu în goana trenului, o ipoteză poetică:

— Mai ştii . . . în unele colinde se păstrează încă fărîme de cult păgîn . . .

Şi el surîde:

— Mai ştii . . . »[12].

Predilecţia lui Lucian Blaga pentru substratul păgîn al formelor tradiţionale de viaţă comunitară din care îşi alege materia poetică, simţul lui pronunţat pentru ritualitate şi mit, asociate cu acuitatea lui intelectuală şi aptitudinea dialectică, explică de ce el a fost pînă acum singurul nostru poet capabil de creaţie tragică. Poate Eminescu, de ar fi avut răgazul să-şi ducă la împlinire proiectele dramaturgice, ar fi izbutit acest lucru mai înainte. Opera filozofică a lui Lucian Blaga, vastă variantă teoretică a poeziei lui, postulînd acele « categorii abisale » ale inconştientului, face din existenţa în « orizontul misterului » esenţa însăşi a fiinţei umane. Filozofie de poet! La drept vorbind, cu toată puterea lui de organizare sistematică, cu toată bogata lui informaţie ştiinţifică şi ingeniozitatea teoretică cu care o manevrează, cu toată ambiţia lui declarată de rigoare metodică, Lucian Blaga nu a dat cu trilogiile sale propriu-zis o filozofie, în nici un caz una cu acoperire ştiinţifică. Cît de incompatibilă este această de altfel deosebit de frumoasă şi sugestivă speculaţiune, cu ideologia noastră materialist-dialectică, nu mai e nevoie să subliniem, şi nu intră în cîmpul cercetării noastre o atare discuţie. Pentru o analiză completă şi nuanţată a operii şi gîndirii lui Lucian Blaga, pentru o exactă situare a lui în aria curentelor de idei dintre cele două războaie precum şi pentru o atentă şi probă discriminare a ceea ce pe de o parte a însemnat la el o poziţie iraţionalistă nu rareori confuză şi retrogradă, iar pe de altă parte una umanistă, cu caracter protestatar anticapitalist şi antifascist, îl trimitem pe cititor la volumul pomenit mai sus al lui Ov. S. Crohmălniceanu şi la studiul excelent al lui N. Tertulian [13]. Nu ni se pare însă de prisos să relevăm faptul că formaţia şi debutul lui Blaga sub constelaţia expresionismului german reprezintă într-un fel o situare la «stînga»; mişcarea însăşi a suferit mai tîrziu, în persoana unora dintre corifeii ei, rigorile regimului nazist (Werfel exilat, Kasimir Edschmid persecutat etc.). În ţară Blaga s-a declarat, alături de pictorii Marcel Iancu şi M. H. Maxy, pe poziţii de avangardă care implicau şi un protest antiburghez. Expresionismul de altfel, ca şi concepţiile filozofice care l-au influenţat pe Blaga (Klages, Spengler) izvorau dintr-un asemenea protest, însă oroarea pe care le-o inspira realitatea lumii capitaliste şi alienarea omului în condiţiile exploatării s-a tradus într-un refuz al realităţii în genere şi al civilizaţiei tehnice în genere. De aici o neîncredere în ideea de progres şi chiar un dezgust faţă de social în favoarea «cosmicului» şi metafizicului, atitudine evazionistă cu consecinţe retrograde. Dacă poziţia noastră ideologică ne face să respingem filozofia lui Lucian Blaga, în acelaşi timp tot ea, tocmai din obligaţia de obiectivitate critică pe care ne-o impune, ne interzice să o repudiem: e vorba nu numai de o operă de o rară frumuseţe în sine, cu nenumărate sugestii care luate separat (şi numai ca sugestii) pot fi foarte fecunde pentru studiile de artă şi etnografie, dar e vorba şi de un monumental efort teoretic, ce face dată în istoria gîndirii româneşti. Tîrzia adeziune a lui Lucian Blaga la transformarea revoluţionară a României e fără îndoială rezultatul unei adînci şi îndelungate dezbateri de conştiinţă. Iar atunci cînd s-a produs a luat forma unui soi de exulaţie dionisiacă. Pe lîngă un ideal de dreptate socială ce nu i-a fost niciodată străin, va fi văzut poate în triumful revoluţiei socialiste un triumf al omului faustic, o irezistibilă şi vastă « demonie » a istoriei, o afirmare a forţelor imanente, « htonice », şi al unui « logos al naturii »? Aceasta e şi părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu: « Forţelor generatoare de istorie, Blaga le descoperea corespondenţele naturale, cosmice . . . Blaga e evident, în ultimele sale poezii, mai goethean ca oriunde, dar în sensul demonic pe care încă din *Daimonion* înţelegea să-l dea unuia din principiile esenţiale ale titanului de la Weimar »[14].

Cu noţiunea aceasta a « demonicului » ne întoarcem la tema noastră. « Demonicul » e cheia întregii viziuni şi creaţii a lui Blaga şi joacă în teatrul lui un rol covîrşitor. Cu excepţia

[12] *Cîntec şi colinde*, în *Cuvîntul*, 3 mai 1925.

[13] N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Viaţa românească*, nr. 6—7, 10, 11 din 1963.

[14] *Op. cit.*, pp. 146, 154.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

inexplicabil de nulei piese *Daria* (1925) şi a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944) inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile [15] şi în care diavolul, în cele din urmă păcălit, apare sub numele cu substrat bogomilic de « Nefîrtate », toate piesele lui Blaga au o încărcătură « demonică », purtată de personaje ca Zamolxe, Domnişoara Nona din *Tulburarea apelor*, tatăl din *Ivanca*, Meşterul Manole, călugărul Teodul din *Cruciada copiilor*, Avram Iancu şi, într-o mai slabă măsură, Anton Pann [16]. Orice regizor sau actor care intenţionează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi şi medita placheta *Daimonion* [17], în care, dincolo de interpretarea şi comentarea concepţiei goetheene asupra « demonicului » se încheagă o viziune personală a lui Blaga.

În genere se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva « demonic ».

Zamolxe, despre care se crede îndeobşte că e un simplu poem liric dialogat ce şi-ar fi avut mai curînd locul în volumul de poeme *Paşii Profetului* apărut în acelaşi an (e solidar într-adevăr cu acel ciclu inspirat de un patos naturist şi de un « panism » nu lipsit uneori de retorică) — e în realitate de o valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidenţă cînd nişte oameni de teatru fără prejudecăţi se vor încumeta să-l joace. De cînd e lirismul un balast în teatru? Iată încă o prejudecată rutinieră. În afară de comedie (şi încă!) *nu există* mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndim bineînţeles la un lirism de anvergură şi forţă, nu la lirismul superficial, uneori aşa-zis « discret », alteori de o jenantă indiscreţie, pe care îl întîlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamolxe*, intitulat « mister păgîn », e o perfectă tragedie în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanităţi iconoclaste şi de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetăţii şi a legii reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învăţătura lui Zamolxe şi a o face inofensivă, Magul îl zeifică şi-i ridică statuie în acel panteon. Zamolxe, dărîmătorul de idoli, îşi sfărîmă propria statuie şi e ucis de mulţimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-l va înfăţişa cum am văzut şi tema lui « Isus-pămîntul » din *Tulburarea apelor*, apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe:

Despre Dumnezeu nu poţi vorbi decît aşa:
îl întrupezi în floare şi-l ridici în palme,
îl prefaci în gînd şi-l tăinuieşti în suflet,
îl asemeni c-un izvor şi-l laşi să-ţi curgă lin peste
picioare.

Această topire a divinului în natură ajunge în fond la o tăgadă a divinităţii ca atare şi la o afirmare a omului:

Le-am spus: noi sîntem văzători,
iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
Fiecare e copilul lui —
şi fiecare îl purtăm de mînă.

Monologul debutează cu afirmarea « setei de cosmos », de tot ce ţine de germinaţie şi devenire:

Mă-mpărtăşesc cu cîte-un strop din tot ce creşte
şi se pierde.
Nimic nu mi-e străin,
şi numai marea îmi lipseşte.
Duhul meu — al meu sau al pămîntului e totatît —
şi-a aşternut aici cojocul său şi-aşteaptă.

[15] v. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Buc., 1946, p. 269—270.

[16] Despre geneza ultimei sale piese, *Anton Pann*, avem o mărturie a lui Blaga, din care se vede cît de îndelungată a fost la el gestaţia acesteia (care ni se pare de altfel, în ciuda frumoasei idei ce-i stă la bază, inferioară celorlalte, versiune românească a unui Cyrano de Bergerac în anteriu, însă frumos şi cu succese): « Din partea unui ziar străin mi s-a cerut nu de mult un articol despre proverbele româneşti. Prilej pentru mine de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mînă: *Povestea vorbei* . . . În Anton Pann s-a încarnat întîia şi ultima oară proverbul românesc; apariţia lui e în felul său desăvîrşită . . . Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeaşi măsură proverbul, să aibe acelaşi tact, aceeaşi dragoste în întrebuinţarea lui ca Anton Pann, profesorul de muzică cu viaţa împărţită între biserică şi aventură ». (*Studiul proverbului*, în *Cuvîntul*, 25 iunie 1925.)

[17] Lucian Blaga, *Daimonion*. Cluj, 1930

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral:

Atît de singur că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine şi-ntre lucruri.
Numai om cu om eşti: tu şi eu.
Singurătatea spălăceşte-aceste mărginiri,
şi-mpletindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă
şi te scurgi în unde şi-n pămînt.

E o demonie a teluricului, a imanenţei.

Zamolxe are la un moment dat în peştera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moşneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spini şi un bărbat legat pe un rug. În aceştia, nenumiţi, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus şi Giordano Bruno; ei sînt într-un fel « daimonii » lui Zamolxe pe care îl îndeamnă să-şi asume misiunea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gîndului pînă la ultima lui consecinţă:

ZAMOLXE:
Cine te-a ridicat pe rug?
CEL DE PE RUG:
Cumpătatul veşnic treaz.
ZAMOLXE:
Nu-l ştiu.
CEL DE PE RUG:
Cumpătatul e cel ce te opreşte
Să istoveşti un gînd.
La drumul jumătate te înlănţuie
Şi-ţi strigă: « Destul nebunule! »
Căci vezi, un gînd întreg e o năpastă.
Ci eu îţi zic: Năpastă? Fie!
(Act 2, II)

În « cumpătatul veşnic treaz » e acuzat spiritul de prudenţă şi autoritate mereu de veghe. Acelaşi îndemn i-l dăduse şi primul:

Cînd eşti izvor nu poţi decît să curgi spre mare!
Zamolxe, tu de ce adaşti?

În sărbătorirea lui Zamolxe un dans orgiastic de bacante se dezlănţuie, în chiotele culegătorilor de vii care aruncă cu struguri. Cum scria Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele piese ale lui Blaga: « Motivul dansului eliberator rămase şi mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor*; îl întîlnim în *Fapta* (mai tîrziu rebotezată *Ivanca*, n.n.). Dar şi acolo unde el lipseşte, o însuşire caracteristică a inspiraţiei sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violenţe în care individualitatea se depăşeşte. . .Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul Tracilor, vechii aborigeni ai locurilor noastre » [18]. Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a Geţilor, cu un cult ascetic şi abstinent, aşa cum susţine Pârvan [19], Lucian Blaga face un erou uman, cu o filo-

[18] Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în *Cuvîntul* 11 şi 18 decembrie 1925.

[19] v. V. Pârvan, *Dacia*, p. 59: « Nu credem că ne-am înşela prea mult dacă am atribui elementului iranian venit în Dacia o reînviere a credinţelor uraniene şi solare, atît de scumpe carpato-danubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigierii şi grecii înşişi s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, Geţii au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului . . . Cînd au venit sciţii, tracii din Carpaţi adorau ca toţi nordicii pe zeul cerului înnourat, pe Zalmoxis », şi *Getica*, p. 151: « Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat la Geţi. Oameni sfinţi vor fi la ei asceţii care nu vor să ştie nici de lume nici de femei, ci în renunţare la orice bucurie a trupului, se devotează gîndului bun despre nemurirea de dincolo de viaţa trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viaţa cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pămînt ». Şi în notă: « Cred că e de prisos să mai analizez şi să resping în amănunte încurcata teorie a lui Kazarow despre un Zalmoxis chtonian . . . » (p. 152). — I. Coman, în studiul *Zalmoxis*, admite caracterul htonic iniţial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială: « En tout cas, le caractère chthonien de Zalmoxis n'est une réalité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire ». (în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, II, 1, 1939, p. 92) « Zalmoxis fut, au début, une divinité chthonienne dont les traces sont assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grâce à une évolution longue et lointaine dans le passé des Gètes et d'autres tribus traces, il devînt le dieu des hauteurs et ensuite des cieux et de l'esprit ». (idem, p. 110).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zofie a pămîntescului, căruia, divinizat, i se consacră un cult « htonic » şi dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic destinat morţii nu poate fi o divinitate, dar exprimă şi preferinţa lui Blaga pentru teluric şi demonic. Tendinţa lui constantă e de a trage cît se poate mai mult ce e cultual către păgînesc şi orgiastic şi ce e zeitate către « htonic ». Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Carl Clemen care vede în Zalmoxis o zeitate htonică, a vegetaţiei, sărbătorită prin dansuri [20]. Dacă preoţii traci ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece întîi sufletul, aşa cum se spune în dialogul lui Platon *Charmides* [21], să nu se uite că Dionysos şi Orfeu, zeităţi ale incantaţiei, erau de origină tracă. În opoziţie cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zamolxe în cîmpul « nebuniei traco-frigice » iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul « revoltei », scris în acelaşi an cu *Zamolxe* [22]. În acest articol el afirmă, sub dominanta latinităţii, persistenţa unui « fond latent slavo-trac, exuberant şi vital », care face uneori irupţie din străfundurile inconştientului nostru etnic. « Aşa cum o înţelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puţină barbarie », spunea Blaga, invocîndu-l pe Hasdeu drept « un mare îndemn pentru viitor ». E greu să nu facem o apropiere între « simetria şi armonia latină » pe care o răvăşeşte uneori această revoltă şi « cumpătatul veşnic treaz » denunţat de vedenia lui Zamolxe.

Intimitatea cu sevele pămîntului se exprimă şi printr-o frustă dar totodată rafinată senzualitate ce parcurge toată opera dramatică şi lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca:

şi pescuiam din fluvii somni rotunzi
ca pulpele fecioarelor

(*Zamolxe*, act. 1, II)

sau

ZAMOLXE:
. . . reci şi jilave şopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale

(Act 2, II)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual « htonic », cu aer de magie. Nona, « fiica pămîntului », în *Tulburarea apelor*: « De-ai fi biblie prăfuită, / mi-aş lăsa urma tălpilor pe tine » (tabloul II); « Mîine voi trece desculţă / prin scrumul unui Dumnezeu ars » (tabloul V); iar Popa, către Nona: « şi totuşi dac-ar fi iarbă verde aici în jur, / aş putea să joc nebun şi desculţ în faţa ta » (tabloul II) şi « Mi-e parcă ţi-ai trece / degetele de la picior prin sîngele meu » (tabloul V). În *Meşterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată îşi lasă încălţămintea, « ca să intre desculţă în zid » (act III) iar în actul I în care apare desculţă, într-o cămaşe albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, turburatul bătrîn posedat de duhurile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei («dac-ai fi un altar, / aş sări peste tine goală ca luna », — tabl. II) atinge o ispitire violentă şi perversă; « fiica Pămîntului » se vrea biciuită, sfîşiată: « nu vezi? un bici cu şapte curele. Cînd sînt prea rea, loveşte-mă » (tabl. II); « Ca un fruct copt mă smulg / din crengile nopţii / pentru mîinile tale — / nu mă doreşti? / Ia-mă, sfîrtică-mă! / fiica Pămîntului sînt, / pentru tine pămîntul mi-l desfac. / Ţi-l dau ţie, chinuitule sub lună — / calcă-l, zdrobeşte-l! » (tabl. V). În *Ivanca*, Slujnica: « . . . Trăgeam cînepa la meliţă cînd veni furtuna. De cînd au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vînt peste cîmp. Goală

[20] Carl Clemen, *Zalmoxis*, în *Zalmoxis, revue des études religieuses*, idem.

[21] *Charmides*, de la 156 d. la 157 c.

[22] *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gîndirea* 15 septembrie 1921. Mai tîrziu Blaga şi-a repudiat mai mult sau mai puţin acest articol, ca « scris cu stîngăcie juvenilă şi prea unilateral poate », menţionînd că nu i-a acordat « nici un locşor în vreunul din volumaşele (sale) de eseuri » şi că termenul de « barbarie » deşi « rostit doar cu jumătate de gură a făcut apoi fără încuviinţarea (sa) carieră în eseistica românească ». Păcat. Articolul, deloc huliganic cum s-ar fi putut crede, e foarte frumos şi măsurat în gîndire, cu toată violenţa lui. Aşa necules în volum cum a rămas, el nu e mai puţin un text însemnat şi revelator pentru traiectoria gîndirii lui Blaga. Dacă va fi fost luat cumva drept « argument » de către ridicola şi sălbatica « tracomanie » de mai tîrziu, aceasta e altă chestiune, de care Blaga nu era răspunzător.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a ieşit din odaia ei şi a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare » (tabl. III).

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec « de poem faustian şi de dramă ibseniană » [23]. Ni se pare mai curînd un poem faustic într-adevăr dar grefat pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonicului (care este în fond şi fuziunea dintre formaţia culturală germană a lui Blaga el însuşi şi zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic[24], de un tragism triplu şi interferat (Nona, Moşneagul, iar între ei Popa ca o „conştiinţă sfîşiată"); tradus cum se cuvine şi jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaşte, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decît să o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puţin despre *Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor*.

În 1925, doi ani mai tîrziu, Blaga a dat o replică în cadru citadin modern la *Tulburarea apelor*: *Fapta*, « joc dramatic », ulterior rebotezată *Ivanca*, după numele personajului principal feminin. Din cauză că era vădit inspirată de teoriile freudiene atunci la modă, critica a alăturat-o piesei *Daria*, din acelaşi an, de asemenea inspirată de freudism. Dacă *Daria* e, cum am spus şi mai înainte, total lipsită de valoare şi de o neaşteptată vulgaritate, *Ivanca* îi e pe nedrept alăturată. Piesa e, într-adevăr, artificioasă; personajul pictorului Luca, bizar şi neverosimil; textul e însă de o mare frumuseţe literară, lucru pe care îl recunoaşte şi Camil Petrescu într-un articol foarte sever şi numai parţial just [25]. Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic şi intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică; tot astfel şi Ivanca, fata cu părul roşu, replică minoră a Nonei. Viciul piesei nu constă în faptul că ia ca punct de plecare teoria lui Freud, ci în cel de a *ajunge* tot la ea, de a constitui adică un circuit închis cu aer clinic demonstrativ. Tînărul Luca se vindecă de obsesiile şi refulările lui prin « faptă », adică prin focul de revolver de la sfîrşit. (Probabil Blaga, simţind această deficienţă, a încercat să atenueze impresia schimbînd titlul piesei.) Camil Petrescu are fără îndoială dreptate cînd spune că nu se poate întemeia o operă de artă pe o teorie medicală, supusă mai curînd sau mai tîrziu unei totale sau parţiale infirmări. Dar a te inspira dintr-o idee teoretică, transfigurînd-o în destin uman, e perfect legitim şi fecund. Iar teoria lui Freud, independent de modă şi de relativa ei caducitate ştiinţifică, poate oferi sugestii foarte fecunde pentru artă, dacă i se depăşeşte psihanalismul clinical. Dar în *Ivanca* forţa obscură a instinctului nu e decît pe jumătate transfigurată în ceea ce ar fi putut să devină o fatalitate dramatică. «Cum aceste teorii (ale lui Freud, n.n.) îngăduiesc pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieţii fu înţeles ca subconştientul libidinos sau asasin . . . Dar sfera de idei din *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* şi *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescenţelor din subterane . . . Bacanta a devenit o isterică obişnuită. Frenezia liberatoare şi-a restrîns şi şi-a întunecat înţelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă », scria Tudor Vianu în articolul citat. Dar acea « lumină verzuie a fosforescenţelor subterane » nu e, în *Ivanca* lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoşi (în tabloul al II-lea) deşi de un schematism expresionist ce-i dă o nuanţă de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cîntat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino*:

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verbogenen schuldigen Fluss — Gott des Bluts.
. . . . . .
Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Jünglings?

[23] *Op. cit.*, *p.* 796.

[24] Versiunea cuprinsă în ediţia *Operii dramatice*, din 1942 (2 vol. ed. *Dacia Traiană*, Sibiu) este sensibil epurată faţă de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, ed. Institutului de arte grafice *Ardealul*, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări şi pentru celelalte piese.

[25] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, ed. Cultura Naţională, Buc., p. 325—330. Un amănunt dintr-un fragment citat de Camil Petrescu şi anume prezenţa (ridicol macabră) în camera tatălui a unui cosciug în care acesta « iubeşte fetele », amănunt care lipseşte din versiunea rebotezată publicată în ediţia din 1942 (vol. I) ne confirmă, fără să fi confruntat cele două versiuni, presupunerea (pe care şi schimbarea titlului o sugera) că şi această piesă a fost amendată de autor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu privire la caracterul prometeic de rebeliune umană, al delirului vital din dramaturgia lui Blaga, Dragoş Protopopescu făcea următoarea interesantă remarcă: « Toţi prometeii lui Blaga sînt înlănţuiţi: de o femeie, de pămînt . . . Şi în femeia — mamă sau soţie, nebună sau amantă — realizează el principiul de apărare a vieţii împotriva dumnezeirii » [26]. Orice acţiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii; de aceea tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeaşi natură cu cele sacrale, şi anume *ritualitatea*. Gestul ritual are funcţia simbolică de a *recrea* ordinea cosmică; el este repetarea unui gest originar, arhetipic; ca atare el înseamnă o suspendare a timpului, a scurgerii, o revenire la « timpul dintîi ». Timpul ritual este un « anti-timp », el este « tot-de-a-una ». Tragicul foloseşte ritualul ca o răpire prometeică a unui secret al zeilor. De aici acel efect de *catharsis* al tragicului. *Catharsis*-ul, cum arătam în alt loc, nu e numai efectul final al tragediei; există şi un *catharsis* iniţial, acea suspensie, ieşire din cotidian şi diversitate, vacuitatea pe care o provoacă şi o pretinde aprehensiunea unui act suprem.

Dintre tragediile lui Lucian Blaga cea mai ritualizată e *Meşterul Manole*. Ea e situată într-un « timp mitic românesc ». Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că deşi legenda din care s-a inspirat şi datele piesei însăşi (curtea şi alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuşi necesarmente plasată în « timp mitic ». Tema piesei este ea însăşi consumarea unui act sacrificial, un « ritual de construcţie », temă cunoscută şi studiată în literatura de specialitate. Pentru ca o clădire să ţină, să dureze, trebuie să i se încorporeze un suflet; trebuie sacrificată o fiinţă al cărei suflet trece din trupul propriu în trupul clădirii. Stareţul Bogumil care îndeamnă la acest sacrificiu, emite ipoteza bogomilică: « Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crîncenul Satanail sînt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare că nu ştii cînd e unul şi cînd e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. Eu stareţ credincios, nu spun că este aşa, dar ar putea să fie ». (Act I.)

În *Cruciada copiilor* s-a văzut fie o apologie a spiritualităţii ortodoxe, orientată către veşnicie, înţeleaptă, tolerantă cu viaţa lumească pe care o ştie părelnică, fie dimpotrivă o apologie a spiritului de cruciadă al catolicismului, în tot cazul o piesă creştină mistică. De fapt aceste două tipuri de spiritualitate creştină sînt doar puse în antiteză şi confruntare cu egală şi obiectivă îndreptăţire. Toată lumea are dreptate: şi stareţul Ghenadie, şi călugărul Teodul, şi Doamna ca suverană şi ca mamă. Dascălul, figură de cărturar umanist, are adeziunea minţii noastre şi, fireşte, a autorului. Dar personajele ce reprezintă adevărata şi obscura lui simpatie sînt două: Teodul, nu ca cleric creştin şi poate sfînt, ci ca fiinţă demonică de o misterioasă şi ambiguă putere (nu se ştie, şi parcă nici el n-ar şti, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfînt sau de satana) şi Ioana zănatica, iasmă a pădurilor, sălbăticită, mamă a unui pui de lup, cea care-l ucide pe Teodul. Dincolo de opoziţia dintre catolicism şi ortodoxie, simplă antiteză fără efect, aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adînc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o «Doppelgängerin» a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăşi «htonic», al instinctului matern. Aceste două creaturi demonice sînt adevăraţii protagonişti ai dramei. Fundalul simbolic al dramei îl oferă mitul « copilului » şi al « orfanului », care reprezintă puritatea originară şi principiul eroului mitic sau divinităţii (Dionysos, Moise, Isus etc.). Copilul, şi mai ales copilul orfan are funcţia simbolică, mitică, a «începutului», a primordialităţii pe care se întemeiază o « viaţă nouă ».

Aceeaşi funcţie semnificativă o are şi tînărul « nenăscut », apariţie prodigioasă ivită printr-o « mutaţie ontologică » în om dintr-o pasăre legendară: Avram Iancu. Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu*, făcînd în conştiinţa populară o atare fiinţă dintr-un om cu stare civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei şi a luptei, o misiune şi istorică şi « trans-istorică ».

Teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod « naturalist » şi cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov; nici la modul « eroic », spectaculos. Asupra felului în care ar trebui pus în scenă acest teatru, avem cîteva indicaţii în două articole ale lui Blaga însuşi: « Sîntem siguri că copiii ar accepta un teatru simplificat, de linie abstractă şi cu indicaţii

[26] Dragoş Protopopescu, *Lucian Blaga şi mitul dramatic*, în *Gîndirea*, dec. 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

simbolice, mai curînd chiar decît oamenii mari, prea obişnuiţi cu lenea închipuirii. Pentru copii un astfel de teatru e ceva firesc, pentru oamenii mari, o revoluţie ». Cîteva rînduri mai sus: « Copiii vor trăi totdeauna în timpuri elizabetane, ca să zicem aşa, şi ei ar înţelege perfect felul de a juca, cu scenărie redusă de multe ori la simple indicaţii, al lui Shakespeare » [27]. În celălalt articol: « Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. — Linii reduse ca şi sufletul: la esenţial. — Se cere stil şi cadru care prin variaţiile sale succesive să ţină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decît e firesc sau mai geometric decît e firesc, după împrejurări şi conţinut sufletesc » [28].

O problemă deosebit de grea şi de importantă e în acest teatru, cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere şi o putere ce exced simpla lui funcţie comunicativă, şi o valoare de incantaţie, ceea ce nu înseamnă, fireşte, că poate fi neglijat sau alterat înţelesul literal. În acest teatru trebuie să manifeste, să exprime şi glasul, şi trupul şi întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulaţiei şi cel al verbului trebuie să aibe o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respiraţiei, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea: « un atletism afectiv ». Acelaşi Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior: « cu cît jocul e mai sobru şi mai interior, cu atît suflul e mai larg şi mai dens, mai substanţial, supraîncărcat de reflexe » [29]. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meşterul Manole*, le corespunde un suflu de emisii scurte şi o mişcare pe suprafeţe mari.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor din dicţiune; în genere nu se acordă consoanelor importanţa cuvenită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenţiei consoanelor; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întîmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă oamenilor de teatru, mai puţin străină, anume fonetica: în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. VII e.n.) consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă: « ceea ce luminează », « ceea ce lămureşte », iar vocalele simplu: « sunet! » [30].

În teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esenţială: cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lîngă sens o valoare *fonică*, de ordinul incantaţiei, dar prin aceasta are şi una de „iluminare", cu aer „sacramental", dînd iluzia unei funcţii magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanşa forţe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detaşeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se „instaleze" în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mişcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generaţie de actori şi regizori marea probă a maturităţii artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală şi fizică, făcută cu răbdarea şi scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei româneşti.

[27] *Teatru pentru copii*, în *Cuvîntul*, 20 august 1925.
[28] *Teatru nou*, în *Cuvîntul*, 10 oct. 1925 (cules în *Feţele unui veac*).
[29] *Le théâtre et son double*, în: Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol, IV, ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.
[30] Sergiu Al-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", nr. 3

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MIHAIL PASCALY ŞI VIAŢA ARTISTICĂ A TIMPULUI

de LETIŢIA GÎTZĂ

O idee exactă despre locul lui Mihail Pascaly în sinteza modernă a artei teatrale româneşti din cea de a doua jumătate a veacului trecut nu se poate obţine limitînd informaţia exclusiv la analiza stilului său interpretativ, a influenţei pe care şcoala sa a exercitat-o în rîndurile unei întregi generaţii de actori. În ciuda unor aprecieri mult mai cuprinzătoare rămase de la contemporanii săi [1], Pascaly ca principal reprezentant al romantismului în teatrul nostru, a intrat în istorie cu o imagine trunchiată, pîndită adesea de pericolul interpretărilor simplificatoare. Pe schema, pe archetipul « pateticului Pascaly » s-a creat viziunea generală asupra interpretării romantice în arta noastră scenică şi perspectiva asupra acestei mari personalităţi artistice s-a unilateralizat. E de precizat deci de la început că, sub influenţe precumpănitor romantice, Pascaly a fost înainte de toate un om al vremii sale, că romantismul nu îi defineşte numai profilul de actor dar şi întreaga sa structură spirituală, că natura romantică a lui Pascaly nu înseamnă numai o stare de sensibilitate artistică dar şi o atitudine de viaţă, de integrare în atmosfera epocii, de participare activă la idealurile naţionale, la aspiraţiile politice, la mişcarea de idei a acestei etape. Romantismul înţeles ca efectul unei perioade de tranziţie, « în care tot ce a fost nu mai e şi tot ce va fi nu este încă » [2], în care formele vechi de viaţă s-au perimat şi noile aşezări sînt încă nedesăvîrşite, caracterizează şi la noi în bună măsură această perioadă postpaşoptistă de formaţie a culturii româneşti moderne, de consolidare treptată a tinerelor instituţii naţionale. Un climat de descătuşare deci a energiilor interne, de mari elanuri constructive în care nu întîrzie să apară accentele de revoltă împotriva trădării idealurilor revoluţionare şi în care se defineşte tot mai fermă atitudinea critică împotriva frazeologiei politicianiste, împotriva lipsei de temeinicie cu care sînt tratate importantele probleme ale vieţii publice, în noua ordine de stat. Entuziasmul se întrepătrunde cu scepticismul, înflăcărarea patriotică dublează crizele de insatisfacţie, orgoliul naţional justifică atitudinea protestatară şi, sub incidenţa acestor termeni, sub această categorie a romantismului « în care gravitează pînă către 1870 atmosfera generală a culturii româneşti » [3], se formează ca personalitate artistică şi Mihail Pascaly. Frecventarea asiduă a literaturii romantice, contactul direct cu marile modele de interpretare ale acestui gen de teatru la Paris îşi vor pune amprenta decisivă asupra stilului său de joc, dar problema receptării influenţelor romantice în teatru ca şi în literatura noastră merită o subliniere aparte. Nu «demonismul byronian », nu frenetica dezlănţuire a pasiunilor din arta lui Frédérick Lemaître, nu sentimentul ostentativ de bravadă împotriva conformismului burghez vor marca tipul romanticului român. În consensul aspiraţiilor noastre naţionale, într-o

[1] V. C. Nottara, *Amintiri*, Bucureşti, f.a.; A. Romanescu, *30 de ani — Amintiri*, Bucureşti, 1904; Paul Gusti, *Viaţa*, 1943, ianuarie 15.

[2] Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, Paris, 1836, p. 21.

[3] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Bucureşti, 1965, p. 240.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

etapă istorică imediat anterioară, cînd în Europa promotorii acestui curent se considerau luminători ai poporului şi îşi revendicau rolul de reformatori sociali, romantismul s-a făcut simţit la noi în primul rînd prin latura sa activ-revoluţionară. Legătura strînsă dintre preocupările artistice şi cele politice, dintre viaţa publică şi creaţia personală, atît de concludentă în activitatea paşoptiştilor, stăruie încă în mentalitatea epocii şi romantismul lui Pascaly se cere explicat şi exemplificat prin totalitatea acţiunilor sale de patriot, de reprezentant de frunte al spiritului de organizare în viaţa noastră artistică, de actor şi om de teatru orientat spre şcoala modernă a repertoriului şi artei scenice europene. Pascaly e prin urmare un om al vremii sale prin conştiinţa puternică a momentului istoric pe care-l parcurge, prin fervoarea sentimentelor naţionale, după cum în acelaşi sens, evidentă e încadrarea sa în direcţia gîndirii artistice înaintate, în efortul intelectual comun către progres, în preocupările noi ale acestei etape pentru ştiinţă, pentru lărgirea orizontului de cunoaştere, pentru competenţă şi specializare în toate domeniile de activitate. O prospecţie mai adîncă în ceea ce s-ar numi programul său teoretic, o cercetare mai minuţioasă a arhivelor, a repetatelor sale proiecte de reformă teatrală şi de îndrumare a artei actoriceşti îi confirmă filiaţia directă cu ideile epocii, aderenţa sa totală la principiul muncii riguroase, disciplinate în actul de creaţie scenică, în relaţiile de ordonare internă a treburilor teatrului. Primatul acordat « ştiinţei şi studiilor teoretice » în selectarea şi promovarea talentelor, « oameni speciali » în problemele de administraţie, specialişti de asemenea, « artişti de toate artele, oameni de litere, profesori din facultăţi superioare, jurnalişti şi alte persoane competente », chemate în consilii consultative pentru reglementarea părţii artistice, toate aceste puncte de program [4] reprezintă un unghi de vedere nou, o exigenţă crescută în lupta de integrare a teatrului în rangul instituţiilor naţionale « cu toate drepturile şi foloasele unor asemenea instituţiuni » [5]. Trecerea teatrului sub legături noi, de conlucrare cu reprezentanţi din toate ramurile culturii, insistenţa lui Pascaly ca şi artiştii să fie recunoscuţi în rîndul celor « care participă şi concură la reformarea şi poleirea naţiunii » [6], reprezintă un stadiu nou de conştiinţă profesională, o altă fază a înţelegerii misiunii de actor şi a poziţiei lui în societate. Dacă între-o etapă anterioară, marii săi înaintaşi C. Aristia şi C. Caragiale duseseră lupta de înfiinţare a unui teatru naţional, de ridicare a actorului din condiţia de diletant şi de înjghebare a unei trupe artistice — categorie nouă în structura societăţii timpului — la această dată, cînd reprezentative în primul rînd apar « eforturile politice ale poporului român de a se constitui ca organizare » [7], Pascaly solidar cu aceste eforturi, dinăuntrul breslei actoriceşti şi în numele ei, deschide larg discuţia asupra necesităţii de regenerare a teatrului românesc şi oferă, într-un sistem unitar, soluţii de remediere. E o dovadă de creştere a responsabilităţilor cetăţeneşti, un moment de maturizare în evoluţia actorului român, a conştiinţei sale artistice.

Noutatea activităţii lui Pascaly rezidă deci în aceea că, depăşindu-şi calitatea de actor, simplu slujitor al scenei, intră în arena vieţii publice şi prin presă, prin dezbateri şi confruntări de principii, întreprinde o curajoasă acţiune de demascare a cauzelor care au determinat, după un deceniu de la inaugurarea Teatrului cel Mare, starea de criză artistică şi gravele vicii de administrare ale scenei naţionale. În atmosfera de nemulţumire generală faţă de sistemul comercialist introdus în teatru şi într-un moment cînd atacurile împotriva antreprizei conduse de Matei Millo devin tot mai violente [8], intervenţia lui Pascaly are un puternic ecou. Disputa pe care o începe cu marele actor în 1863 [9] pe teme de organizare şi care se va adînci pe parcursul anilor devine esenţială pentru înţelegerea climatului artistic, specific acestei perioade în care se definesc orientările de bază ale vieţii noastre teatrale în materie de repertoriu şi de artă interpretativă. E semnificativă pentru această etapă competiţia des-

[4] Mihail Pascaly, Matilda Pascaly, C. Dimitriade, *Schiţa unui proiect de reorganizare întinsă a teatrului românesc pentru început, pînă cînd ţara şi guvernul va socoti să-i dea o dezvoltare mai mare şi mai întinsă*, Arhivele Statului Bucureşti, fond *Teatrul Naţional*, dos. 169/1863.

[5] *Ibidem*.

[6] M. Pascaly, A. Gatineau, *Proiect pentru organizarea teatrului român*, Arhivele Statului Bucureşti, fond *Teatrul Naţional*, dos. 198/1865 şi M. Pascaly, *Schiţă de Proiect a unei reorganizări pentru Teatrul Mare al României*, Bucureşti, 1869.

[7] A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană*, ed. III, vol. 12, Bucureşti, f.a., p. 305.

[8] V. C. Aricescu, *Progresul*, 1861, decembrie 12 şi N. Filimon, *Escursiuni în Germania meridională*, Bucureşti, 1860, p. 67—68 şi *Ţăranul român*, 1862, decembrie 16.

[9] V. broşurile: *Apel şi protestare*, răspunsul lui Millo în *Ilusiuni şi realităţi* şi revenirea lui Pascaly în *Respect adevărului*. V. polemica întreţinută în coloanele ziarului *Buciumul*, 1863, nr. 57, 66, 73.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chisă, neîntreruptă dintre cei doi reprezentanţi ai scenei noastre, pentru că ea obligă la atitudine, antrenează presa în sprijinul teatrului şi forţează atenţia forurilor guvernante, repune în sfîrşit pe planul preocupărilor majore problema constituirii unei trupe unitare şi stabile sub auspicii oficiale. Pînă la înfiinţarea Societăţii Dramatice (1877), sub o formă de organizare sau alta, în săli diferite, pe scena Teatrului cel Mare sau în afara lui, riscînd adesea pe cont propriu începutul fiecărei noi stagiuni, cei doi actori, din păcate niciodată în aceeaşi formaţie artistică (cu excepţia unor întîlniri sporadice şi fără şanse de continuitate), dincolo de preferinţele şi de modalităţile lor proprii de expresie îşi vor aduce aportul hotărîtor în dezvoltarea artei teatrale româneşti. E greu de presupus ce-ar fi însemnat existenţa teatrului ca atare în ţara noastră fără prezenţa acestor două figuri în viaţa artistică a epocii. Dar e tot atît de greu, cunoscînd aceste raporturi de strînsă corelaţie, de precizat profilul artistic şi moral al unuia dintre ei, fără a implica în discuţie ca pe un corolar numele celuilalt. Şi dacă finalmente înfruntarea permanentă dintre ei înseamnă un factor de emulaţie, un gest de vigoare pe fundalul vieţii noastre teatrale, nu e mai puţin adevărat, mai ales în ceea ce-l priveşte pe Pascaly, că starea aceasta de continuă tensiune adăugîndu-se dificultăţilor obiective, i-a ascuţit şi mai mult sensibilitatea şi l-a făcut să-şi risipească o mare parte din energie în acţiuni revendicative şi de apărare a unor poziţii gata cîştigate. Cu acces direct în cercurile influente, ceea ce Millo rezolvă de multe ori printr-o simplă intervenţie, Pascaly cucereşte (şi de cele mai multe ori pierde) la capătul unor lungi şi istovitoare eforturi de demonstrare a drepturilor sale. Ani în şir inundă presa cu memorii şi proteste pentru a i se recunoaşte rezultatele unei munci înnoitoare, pentru a obţine « privilegiul » de a juca pe scena oficială. Resorturile intime ale conflictului Millo-Pascaly, datele de principiu care îi separă, deosebirile de ordin temperamental şi de atitudine faţă de principalele probleme ale vieţii noastre teatrale, chiar dacă cunoscute, se cer reamintite. Ca autoritate artistică şi poziţie de prestigiu, Millo ocupă un loc unic în istoria teatrului românesc. O capacitate de creaţie puternică şi originală pusă în slujba dramaturgiei autohtone, primele mari izbînzi scenice în interpretarea unor tipuri legate direct de realitatea locală îl impun, pe linia luptei de afirmare naţională a individualităţii noastre artistice, ca pe una dintre cele mai reprezentative figuri din această perioadă. Într-un moment în care profesiunea de actor era încă discreditată, Millo aduce cu el, renunţînd la titlurile familiei sale, nu numai expresia unui talent fără egal în generaţia sa dar şi suprema dovadă de încredere în destinul scenei româneşti, a cărei conducere i se şi încredinţează [10]. Ascuţimea unui spirit critic atît de atent faţă de realitatea din jur şi care îi caracterizează de fapt creaţia, nu-l salvează însă din propriile sale erori şi complicaţii. În permanente litigii băneşti cu garanţii şi angajaţii săi [11], şi obligat în favoarea reţetei să-şi coboare nivelul de exigenţă faţă de calitatea artistică a spectacolelor, marele actor rămîne totuşi refractar ideii de reorganizare a teatrului şi, în ciuda repetatelor apeluri care i se adresează, îşi reînnoieşte drepturile asupra antreprizei teatrului. Ajuns la apogeul gloriei sale scenice încă de la începuturile carierii, Millo reprezintă, pe bună dreptate în ceea ce-l priveşte, o conştiinţă artistică satisfăcută de succesele prezente, un moment de ancorare însă în datele unei tradiţii pe care o impune şi o valorifică neobosit de-a lungul întregii sale vieţi.

Se definesc acum, în acest cadru mai larg de referinţe, semnificaţiile de bază ale activităţii lui Pascaly ca animator al unei noi companii artistice şi se determină mai clar valoarea unei alte direcţii de orientare în complexul mişcării teatrale româneşti. Pascaly, veşnicul nemulţumit s-ar spune, e un ambiţios mişcat de o vie curiozitate pentru nou, un spirit receptiv şi dinamic ale cărui iniţiative sînt legate declarat de ideea de progres [12]. De la problemele generale de restructurare administrativă a instituţiei teatrale, de la stabilirea unui nou tip de relaţii între membrii companiei şi a unor noi coordonate de activitate artistică şi pînă la normele privitoare la procesul personal de formare a actorului, toate prevederile

[10] După directoratul de la Iaşi, Millo deţine antrepriza Teatrului cel Mare din Bucureşti între anii 1855—1866.

[11] Pascaly pleacă din compania lui Millo în 1862 pentru că acesta refuză să-i plătească drepturile ce i se cuveneau.

[12] Faţă de afirmaţia lui Millo că antrepriza sa nu a contravenit cu nimic programului predecesorului său C. Caragiale (în *Ilusiuni şi realităţi)*, Pascaly se întreabă: «Este logic oare şi lăudabil să spuneţi că ceea ce s-a făcut acum 10 ani, aceea facem şi noi de atunci şi pînă acum?... Şi a nu merge înainte cînd timpul şi progresul străbat în tot, nu va să zică a merge înapoi?» (în *Respect adevărului)*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale de program ţintesc spre îmbunătăţirea, perfecţionarea muncii teatrale în toate compartimentele ei. Punînd bazele Societăţii Dramatice de la Bossel, potrivit proiectului de reformă, se experimentează aici pentru prima oară la noi (stag. 1863 —1864) principiul asociaţii actoriceşti, principiu evoluat de organizare teatrală la care aderă majoritatea actorilor de frunte ai scenei noastre şi asupra căruia se va reveni în repetate rînduri pe parcursul acestei perioade. Ideea redresării teatrului era desigur o chestiune de interes general, un bun al epocii. Şi alţi actori din Bucureşti şi din alte oraşe ale ţării propun în scris soluţii de reorganizare [13]. Pascaly este singurul însă care îşi urmăreşte cu perseverenţă *în practică* ideile reformatoare, înzestrat cu o recunoscută capacitate de coordonare a muncii teatrale şi de înnoire continuă a perspectivelor ei de dezvoltare. Pascaly e cel care « îndrăzneşte », care încearcă formule noi de captare a gustului public. El este cel care fără nici un sprijin oficial lărgeşte sfera de influenţă, crează un nou vad artei teatrale româneşti. Săli improprii, localuri de petrecere ieşite din perimetrul central al vieţii artistice, arene, grădini de vară sînt acomodate necesităţilor spectacolului şi, la Bossel, în sala Dacia, sub bolta circului Shur, pe scenele provinciei şi în lungi turnee în afara graniţelor de pe atunci ale ţării, Pascaly îşi confirmă vocaţia de autentic animator, imprimă mişcării noastre teatrale un nou ritm, încearcă « să probeze şi altor popoare că şi românii se ocupă de artă şi ştiinţă, şi că aduc prin teatru un serviciu important dezvoltării intelectuale » [14].

Se semnalează tot mai clară preocuparea lui Pascaly de a plasa arta scenică românească într-o mai largă respiraţie de cultură. E de recunoscut efortul său de informare la zi, dorinţa de a ţine pasul cu noile realizări ale mişcării teatrale europene printr-o muncă sistematică de cuprindere a unui peisaj dramatic cît mai larg. În biblioteca sa personală [15] se adună colecţii întregi din *L'annuaire littéraire et dramatique*, din *Le Théâtre contemporain illustré*, *Choix des meilleurs ouvrages contemporains* şi din alte publicaţii ale timpului. Tot repertoriul romantic şi de melodramă, dramaturgia lui Scribe şi a lui Sardou, a lui Ponsard şi Octave Feuillet, piesele de succes de la Porte-Sainte-Martin, Odéon şi Gymnase, de la Théâtre de la Gaité şi de la Ambigu-Comique sînt citite, adnotate, traduse [16]. La intervale uneori minime faţă de premiera pariziană, pe afişul românesc apar cu promptitudine noile titluri şi chiar dacă politica de repertoriu a lui Pascaly nu va rămîne în totalitatea ei liberă de contestaţii, ea are meritul real de a fi extins contactele cu marea literatură dramatică universală, de a fi apropiat teatrul românesc de noile concepţii asupra artei spectacolului, de noile modalităţi de expresie scenică. În acest sens, cele două călătorii de studii la Paris (1860, 1862) vor avea asupra activităţii lui Pascaly o importantă înrîurire. Fireşte, principalul centru de atracţie îl vor constitui teatrele de pe Boulevard du Temple. Aici va face cunoştinţă cu arta marilor actori romantici şi în acelaşi timp cu o viziune specială asupra montării dramelor istorice şi a melodramelor de mare spectacol. E o etapă însă de disoluţie a gloriei romantice, cînd poziţiile sînt cîştigate de aşa-numitul teatru al actualităţii, de comedia de moravuri, de piesa cu directe implicaţii în viaţa unei burghezii prospere dar lipsită de suflul marilor idealuri revoluţionare. Formula « teatrului util » ilustrată de Dumas-fils şi E. Augier, factura realistă a acestei noi dramaturgii care aduce în scenă tipuri şi relaţii dintr-un mediu social concret, bine cunoscut, reclamă în consecinţă alte modalităţi de interpretare. Succesele romanticilor cu privire la dobîndirea culorii locale, a «realismului istoric» în reconstituirea costumelor şi în crearea decorurilor, progresele tehnice ale scenei în obţinerea efectelor, au marcat fără îndoială un moment hotărîtor în dezvoltarea artei teatrale din prima jumătate a veacului trecut. Dar ceea ce constituie revelaţia acestei perioade este apariţia şi definirea unei termen nou, « la mise en scène », sub semnul căreia se va desfăşura întreaga evoluţie a artei teatrale moderne. « Voga şi renumele metteur-ului en scène datează din romantism » [17], dar rolul acestuia va creşte necontenit pe măsura veleităţilor sale de « creator artistic al spectacolului » şi în ritmul cerinţelor tot mai mari de cunoaştere a unei aparat scenic mereu

[13] V. Proiectele întocmite de actorii Ştefan Mihăileanu, Th. Teodorini şi Şt. Vellescu, Arhivele Stat. Fond Teatru Naţional, dos. 138/1865, f. 81, 209/1865, f. 9, 13 şi 74.

[14] Czernowitzer zeitung II/1869, nr. 111.

[15] V. Fondul Pascaly în Biblioteca Muzeului C. Nottara.

[16] În repertoriul companiei lui Pascaly figurează peste 400 de piese traduse şi localizate de acesta.

[17] André Boll, *La mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai complicat. Ceea ce face strălucirea şi specificul scenei pariziene încă din deceniul al treilea al veacului trecut [18], fie că reprezentaţia se desfăşoară în decorurile fastuoase ale dramei hugoliene sau în cadrul familiar al dramaturgiei lui Sardou, este ştiinţa cu care se face punerea în scenă, cu care se realizează atmosfera, naturaleţa grupurilor, mişcarea degajată şi motivată a actorilor, impresia generală de adevăr. Se constată în acest moment că « mizanscena este partea cea mai dificilă a reprezentaţiei » [19], că e o artă grea care are nevoie de însuşiri speciale şi de oameni corespunzători.

Cunoaşterea acestui stil nou de muncă în pregătirea spectacolului, a tehnicii de repetare a pieselor şi de realizare prin repetiţie a coeziunii ansamblului [20], va constitui pentru activitatea lui Pascaly — director de scenă, un preţios îndreptar. Vede deci majoritatea spectacolelor pariziene de mare succes din această perioadă, se informează asupra noutăţilor înregistrate în încadrarea plastică a reprezentaţiei [21], cumpără cărţi de teoria artei actorului şi de practică scenică. *Principes de l'art du comédien*, de Aristippe. *L'Art théâtral*, de Samson, *Cursul de declamaţie* a lui Larive şi cel de literatură dramatică a lui Saint-Marc Girardin; una din cele mai vechi lucrări de specialitate, *Pratique du théâtre*, de d'Aubignac (1657), dar şi ultimele referiri asupra « punerii în scenă a pieselor » din cartea lui V. Fournel, *Curiosités théâtrales* (1859), toate aceste lucrări, şi altele, intră de asemenea în biblioteca lui Pascaly şi reprezintă fără îndoială repere importante asupra orientării sale teoretice. Rezultatele muncii de organizator al unei noi companii dramatice se resimt de pe urma acestor contacte şi dacă la început spectacolele sale surprind prin noutatea calităţii lor artistice, ele vor impresiona mai apoi tot timpul prin seriozitatea cu care sînt pregătite, prin competenţa cu care Pascaly conduce şi armonizează munca ansamblului său. Cu o trupă care în afara numelor cunoscute [22] se compune în majoritate din elemente tinere fără practica scenei, Pascaly face « şcoală », munceşte cu fiecare în parte, sporeşte numărul repetiţiilor, insistă pe ideea de echilibrare a forţelor trupei, de stabilire a unor relaţii de comunicare firească între parteneri. Este ceea ce spune Hasdeu cu privire la « excelenta punere în scenă » a piesei sale *Răzvan Vodă*,. . . « care dacă avu fericirea să izbutească, este că în trupa condusă de Mihail Pascaly pînă şi elevii au ştiut să-şi facă datoria » [23]. Este ceea ce remarcă şi cronicarul maghiar de la Alföld, cu prilejul turneului în Transilvania, în legătură cu reprezentaţia unei piese de Scribe în care « . . .în totalitate şi individual actorii şi-au deţinut foarte bine locul şi ceea ce a surprins la ei în chip demn, este că şi rolul celui mai mic dintre figuranţi părea atît de intrat în sînge » [24]. Şi desigur acelaşi lucru îl surprinde şi Bolliac mai tîrziu, în legătură cu activitatea lui Pascaly pe scena Teatrului cel Mare cînd vorbeşte despre « ansamblul şi antrenamentul actorilor » în piesa Revizorul după Gogol, despre punerea în acord şi « despre potrivirea în scenă a unor roluri atît de variate » [25].

Grija pentru o mizanscenă precis determinată şi o cît mai corespunzătoare încadrare plastică, supravegherea şi conlucrarea continuă cu specialiştii teatrului, ar putea să-l recomande pe Pascaly atent în primul rînd la tehnica de realizare a spectacolului, la formula lui de prezentare. E de reţinut interesul pe care-l păstrează pentru noutăţile artei scenice europene, dar esenţială îi rămîne, pentru orientarea întregii sale activităţi artistice, responsabilitatea angajată faţă de necesităţile de cultură ale publicului român. În vechea şi permanenta discuţie, pe plan mai larg, asupra teatrului ca « dublă existenţă artistică » [26], Pascaly se situează făţiş pe poziţia celor care pledează pentru prioritatea textului în spectacol, pentru valoarea educativă şi forţa emoţională a cuvîntului rostit. « Se exclud din teatru acele piese în care

[18] V. August Lewald, *Ein Menschenleben*, Leipzig, 1844, t. V, p. 29, cf. Gösta M. Bergman, în *Maske und Kothurn*, nr. 3, 4/1964, p. 351—454.

[19] *Le Monde dramatique*, Paris, 1835, p. 140.

[20] V. articolele *Intérieurs des théâtres* şi *Lectures aux acteurs*, în *Le Monde dramatique*, loc. cit.

[21] Marile decoruri romantice, pictate « en trompe-l'œil », efectele de feerie cu tablourile miraculoase, cedează locul decorului construit, mobilelor reale în scenă, cadrului realist în care se va juca noua dramaturgie a acestei etape (v. Nicolae Décugis et Suzanne Reymond, în *Le Décor du théâtre en France du moyen âge à 1925*. Paris 1925.

[22] Cu fluctuaţiile inerente timpului, în trupa de la Bossel joacă, dintre cei mai cunoscuţi: Eufrosina Popescu şi C. Dimitriade, C. Bălănescu, A. Vlădicescu, Ştefan Mihăileanu, I. Gestian, P. Vellescu, Anicuţa Popescu, Raliţa Mihăileanu, Maria Flechtenmacher, Fani Tardini şi Matilda Pascaly.

[23] B. P. Hasdeu, Scrisoare adresată lui Pascaly, în *Trompeta Carpaţilor*, 1867, februarie 12, nr. 292.

[24] *Alföld*, 1868, august 4.

[25] *Trompeta Carpaţilor*, 1874, februarie 24.

[26] V. « Le Théâtre, existence littéraire ou existence scénique », în A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, 1955, p. 48—110.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spectacolul este principiul şi în care lipsesc celelalte calităţi care fac o piesă bună şi literară », spune el în cunoscutul său proiect de reorganizare şi, către sfîrşitul vieţii, după ce se verificase constant pe linia acestor convingeri artistice, într-o scrisoare adresată unui tînăr dramaturg, adaugă: « . . . decorurile şi costumele sînt numai un auxiliar, un ajutor mai mult, ca să întregească iluzia. Dacă nu va fi multă poleială pe pînzele teatrului nostru şi pe hainele noastre, va fi însă multă conştiinţă şi mult respect din partea companiei întregi pentru a vă interpreta opera » [27]. Şi, în această ordine de idei, devine cu atît mai necesară clarificarea atitudinii lui Pascaly faţă de dramaturgia originală, cu cît i se cunosc preferinţele pentru repertoriul străin, ca şi întîmpinările ce i-au fost aduse în acest sens din partea unor critici de autoritate [28].

Cu neajunsuri vizibile izvorîte din ritmul rapid în care se făcea tălmăcirea textelor dramatice şi în acord cu gustul artistic al timpului, afectat în bună măsură de un anumit exotism, repertoriul lui Pascaly se compune într-adevăr în cea mai mare parte din traduceri şi localizări din dramaturgia franceză bulevardieră. Dar nu se poate omite că, pe lîngă memorabila întîlnire cu opera lui Hasdeu, pe afişul companiei sale se înscrie la loc de frunte tot ceea ce piaţa teatrală a vremii oferea în materie de « drame naţionale » [29]. Nu se poate trece cu vederea că pe scena sa îşi găseşte expresie artistică toată acea serie de lucrări ocazionale şi de tablouri alegorice închinate marilor evenimente din epocă, toată acea producţie dramatică inspirată din trecutul ţării, semnată de autori obscuri, dar a cărei montare cerea eforturi deosebite, o distribuţie numeroasă, o complicată muncă de pregătire. « Nu există o încercare, o scriere română care să nu fi aflat în mine devotamentul cel mai sincer şi cel mai corect. . . Am pus la dispoziţia autorilor români tot ce aveam şi tot ce puteam face ca artist şi ca diriginte », mărturiseşte Pascaly într-o retrospectivă asupra activităţii sale [30], şi nu i se poate contesta contribuţia efectivă în acest domeniu, latura aceasta profund patriotică a politicii sale de repertoriu. Dar trebuie recunoscut în acelaşi timp, că în afară de marea sărbătoare artistică prilejuită de interpretarea lui *Răzvan Vodă* (1867) şi de emoţionanta primire care i se face în sala Dacia în rolul lui Alexandru Lăpuşneanu (1881) după o îndelungată absenţă de pe scena bucureşteană, actorul nu mai beneficiază de nici un alt text original capabil să-i înlesnească o izbîndă artistică de prestigiu. Arta scenică a lui Pascaly, afirmarea puternicului său temperament dramatic se leagă necondiţionat de repertoriul străin pe care îl joacă. Aici stau meritele şi viciile de orientare ale activităţii sale de animator, cheia marilor sale creaţii scenice dar şi explicaţia exceselor în care cade, culmile şi golurile unei cariere artistice faţă de care spiritul critic al epocii a reacţionat cu promptitudine.

În rolul de june prim în trupa lui Costache Caragiale şi în cea condusă de Millo şi mai apoi pe tabelul de emploi-uri al companiei sale în « premier rôle fort şi grand premier rôle en tout genre », Pascaly joacă în peste 500 de piese şi numărul lor e sigur cu mult mai mare dacă se ţine seama că listele lui de repertoriu consemnează numai lucrările care au rămas în fondul permanent al trupei [31], că multe piese jucate n-au văzut lumina rampei decît o singură dată. O enormă cheltuială de energie, sute de replici învăţate peste noapte, un afiş care se schimbă de la o zi la alta.

Pascaly a fost primul interpret pe scena românească a unora dintre cele mai importante roluri din dramaturgia universală [32]. Aici aduce toată ştiinţa sa despre teatru, toată

[27] V. Postfaţa la drama *Alexandru Lăpuşneanu*, de Iuliu Roşca, Bucureşti, 1879, piesă reprezentată de compania Pascaly în sala Dacia, stagiunea 1881/82.

[28] Împotriva invaziei de traduceri pe scena românească şi a « stricătorilor de limbă » protestează pe rînd Kogălniceanu şi Alecsandri, Hasdeu şi Eminescu, pentru ca o campanie violentă împotriva lui Pascaly direct să o deschidă I. L. Caragiale, fost sufleor în trupa acestuia în stagiunea 1871/72. V. *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *România liberă*, 1878, ianuarie 17.

[29] În cadrul companiei sale sau pe scena Teatrului cel Mare, Pascaly pune în scenă printre cele mai reprezentative, următoarele piese originale: *Vornicul Bucioc*, *Fidanţata Craiului*, *Banul Mărăcine*, *Dreptatea Domnului*, *Curtea lui Neagoe Basarab* şi *Odă la Eliza*, de V. A. Urechie, *Mihai Bravul după lupta de la Călugăreni*, de D. Bolintineanu, *Mircea cel Bătrîn* şi *Sterian Păţitul*, de Pantazi Ghica, *Ţara şi Mihnea Vodă*, *Visul Dochiei* şi *Oştenii noştri*, de Fr. Damé, *Moartea lui Constantin Brîncoveanu*, de A. Rocque, *Curcanii*, *Peste Dunăre* şi *O căsătorie în lumea mare*, de Gr. Ventura ş.a., ca şi propriile sale compuneri: *Viitorul României* (trilogie în versuri, în slujba ideii de unire), *Un ciorbagiu şi un zavragiu* şi *Patrie şi Domnitor* (omagiu în cinstea domnitorului A. I. Cuza), *Rotarul* (epizod dramatic din timpul răscoalei lui Tudor).

[30] V. Postfaţa la drama *Alexandru Lăpuşneanu*, loc. cit.

[31] Arhivele Teatrului Bucureşti, fond *Teatrul Naţional*, dos. 380/1876, p. 27.

[32] În repertoriul lui Pascaly, în prelucrări sau traduceri directe intră: Faust şi Hamlet, Don Carlos şi Ferdinand (Intrigă şi iubire), Chatterton şi Andrea del Sarto, Antony şi Kean şi aproape tot restul repertoriului lui Al. Dumas:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

priceperea directorului de scenă, aici se verifică actorul ca posibilităţi de înţelegere a unei gîndiri dramatice dense, aici îşi demonstrează « meseria », varietatea mijloacelor de expresie. Pentru *Hamlet* de pildă face sîrguincioase studii de dicţie, de disciplinare a glasului şi tot acum încearcă marele exerciţiu de temperare a patosului în care era învăţat să se dezlănţuie. « Niciodată Dl. Pascaly nu şi-a stăpînit cu mai multă artă elanul dicţiunii sale », notează Hasdeu şi severul critic « nu-şi aminteşte să fi văzut vreo scenă mai complet jucată la noi decît aceea în care Hamlet, stăpînindu-şi amorul o sfătuieşte pe Ofelia să plece la mănăstire » [33]. Pascaly ambiţionează să reprezinte operele de mare anvergură la adevărata lor valoare. Mulţumeşte public lui C. A. Rosetti pentru traducerea piesei *Chatterton*, « pentru că a înlesnit românilor şi actorilor fericirea de a gusta şi interpreta o asemenea capodoperă » [34]. Joacă *Hernani* în traducerea lui I. H. Rădulescu şi respectul pentru înalta calitate artistică a piesei îl obligă « să facă repetiţii mai multe decît pentru oricare altă piesă istorică de pînă acum» [35]. Această exigenţă faţă de valorile textului o are şi în drama modernă şi face din rolul lui Armand Duval (în *Dama cu camelii)* şi din Diogene (în piesa cu acelaşi nume) două dintre marile succese ale carierei sale. Acordă în repertoriul său un loc important comediei, inspiraţiei de actualitate, piesei de moravuri. « Umorul, inteligenţa, fineţea interpretării, jocul natural şi plin de avînt » [36] pe care le desfăşoară, în teatrul lui Scribe, Sardou şi Augier, dezvăluie o faţă mai puţin cunoscută a talentului şi tehnicii sale scenice, un registru de posibilităţi interpretative mult mai extins.

Compune deci un repertoriu în care intră, aşa cum îşi propune în proiect, « piese clasice şi romantice, piese comice şi dramatice ». Se apropie de gîndirea filozofică a lui Shakespeare dar nu-şi permite răgazul unei mai îndelungate meditaţii, respectă rigoarea versului din drama lui Hugo, dar ştiinţa rostirii tiradelor cere o ucenicie prelungită. Să nu cînţi dar să-ţi aminteşti totuşi că, «la déclamation este une musique encore» [37]. Factura realistă a dramaturgiei moderne îi solicită un limbaj apropriat şi un altul în comedie, care-i verifică verva şi spontaneitatea. În drama istorică *Răzvan Vodă* « întrupează întru totul gîndirea autorului » şi în satira lui Gogol i se remarcă « deplina înţelegere a acestei opere, reflet de cinism şi imoralitate neînfrînată » [38]. Toate aceste direcţii noi în repertoriul şi arta scenică a lui Pascaly sînt subliniate în presă şi critica îl surprinde « cu vie satisfacţie zîmbind » şi îl laudă pentru « intonaţia justă », pentru că îşi « stăpîneşte vocea », pentru că « ştie să fie natural » [39]. Şi se fac toate aceste delimitări, pentru că Pascaly este prin excelenţă un actor de melodramă, format la această şcoală, pentru că în acest gen de teatru (copios reprezentat în repertoriul său), actorul îşi exaltă la maximum un nestăvilit potenţial dramatic, pentru că în jocul său, tributar stilului romantic, frecvente sînt accentele patetice, impetuozităţile de voce şi gest. Ce explică totuşi aderenţa totală a lui Pascaly la melodramă, cunoscîndu-se criticile care i s-au adus? A confundat succesul cu valoarea literară? N-a ştiut să deosebească schema de adevărata psihologie umană? N-a putut distinge între complicaţiile dramatice gratuite şi adevăratele conflicte sufleteşti şi s-a lăsat furat astfel de simulacrul tendinţelor didacticiste ale genului? A fost totuşi sincer convins că piesele pe care le joacă sînt într-adevăr chemate să arate « răul omenirii şi pietatea pentru un scop moral » [40]. Nu trebuie uitat însă că, în urmă cu o sută de ani « Europa întreagă era bîntuită de acest morb » [41], că pe gustul acelei vremi, Robert Macaire reprezenta tipul ideal al eroului, că datorită lui Fr. Lemaître, Marie Dorval şi Bocage, acestor excepţionale temperamente dramatice, interpretarea melodramei s-a ridicat la valori de autentică artă şi că împrumutînd eroilor forţa strălucitoarei lor personalităţi, au promovat implicit şi faima genului. Pascaly, foarte apropiat ca resurse

Don Juan de Marana, Caterina Howard, Turnul de Nesle, Muşchetarii, Martirul ideii ş.a. De asemenea figurează şi *Leul înamorat* şi *Onoarea şi banii*, de Fr. Ponsard, *Dalila*, de O. Feuillet, *Madame Caverlet*, de E. Augier, *Diogene* şi *Hoţii de codru şi hoţii de oraş*, de F. Pyat, aproape tot teatrul lui Sardou şi al lui Scribe ş.a.

[33] *Satirul*, 1866, aprilie 3.

[34] *Ibidem*, aprilie 6.

[35] Arhivele Statului Bucureşti, fond *Teatrul Naţional*, dos. 301/1873, p. 6.

[36] V. cronicile la: *Bataille des Dames*, de Scribe, în *Românul*, 1863, octombrie 21; *Intimii*, de Sardou, în *Românul*, 1868, octombrie 25, şi în *Pressa*, 1868, octombrie 29; *Gărgăunii*, de Sardou, în *Dîmboviţa*, 1864, decembrie 16, *Revizorul* după Gogol, în *Trompeta Carpaţilor*, 1874, februarie 24.

[37] Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, Paris, f.a., p. 128.

[38] *Trompeta Carpaţilor*, 1867, februarie 12, şi 1874, februarie 24.

[39] *Pressa*, 1868, octombrie 29 şi *Satirul*, 1866, aprilie 3.

[40] V. *Proiectul de reorganizare*, loc. cit.

[41] V. P. V. Scipunov, *N. V. Gogol — dramaturg*, Bucureşti, 1952, p. 9—10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artistice acestei modalităţi de teatru şi încurajat în aceeaşi direcţie de şcoala lui C. Caragiale, găseşte în exemplul marilor actori francezi un puternic impuls şi repertoriul acestora devine în bună măsură şi repertoriul său [42]. Arta scenică a lui Pascaly capătă astfel în peisajul teatral românesc o puternică amprentă particulară, actorul îşi creează un gen şi trasează liniile mari de orientare ale jocului de scenă pentru o întreagă generaţie de actori. Dar melodrama, gen limitat şi dificil, nu suportă mediocritatea şi de aceea şcoala lui Pascaly atunci cînd nu a găsit ecou în rîndul unor reale temperamente dramatice, a devenit nocivă şi pericolul afectării şi al grandilocvenţei scenice a fost la vreme semnalat. Ce s-a imitat din arta lui Pascaly au fost mijloacele exterioare, debordările patetice, tonul declamator, viciile de dicţie şi de intonaţie, şi pentru care actorul este adesea notificat.

« Glasul arzător şi gestul pasionat » [43] al romanticului Pascaly vin însă dintr-o mare putere lăuntrică de simţire, dintr-o dăruită sinceritate faţă de personaj. « Mai presus de orice era de admirat la el deosebita convingere cu care îşi interpreta rolul », spune Nottara [44]. Tentaţia mare faţă de melodramă se explică şi prin aceea că, rezervat faţă de canoanele textelor clasice, găseşte în eroul acestui gen de teatru, de cele mai multe ori o simplă canava propusă invenţiei actorului [45]. Acestor personaje actorul urmează să le împrumute o viaţă reală. Aici îşi demonstrează Pascaly marea forţă de transmisie a propriei sale încărcături emoţionale. Aici intervine acel transfer, acea mutaţie a personalităţii actorului în rol. Dar această linie impune actorului o mare putere de exaltare a capacităţii sale de creaţie, de ieşire din tiparele obişnuite ale existenţei sale. Erupţia sentimentului nu mai poate fi zăgăzuită de cuvînt şi mişcare. Spărgînd limitele comune, mijloacele de comunicare scenică sînt destinate să urmeze fără teamă de ridicol, la cel mai înalt nivel de expresivitate, forţa sentimentului interpretat. De aici corespondenţa dintre valoarea emoţiei şi valoarea interpretării, dintre dilatarea sentimentului şi exagerarea scenică, de aici patosul, nevoia de a obţine din emisia vocală o stare de sensibilitate scenică, de a extinde scara tonurilor folosite, de a lăsa vocii cea mai largă libertate de desfăşurare. Pascaly s-a bucurat de darurile unei voci deosebit de comunicative, de acces imediat la sensibilitatea spectatorului: « . . . de la cele dintîi cuvinte ce rostea pe scenă, . . . vocea lui metalică te pătrundea pînă în adîncul sufletului » [46]. Cu o mare capacitate de supleţe glasul său trece fără efort de la « şuerul de ură, de la vorba scurtă şi incisivă care te făcea să îngheţi de frică » [47] la exprimarea sentimentelor de înaltă umanitate, la şoapta de tandreţe din scenele de dragoste. Valori surprinzătoare, emoţionante sînt acordate celor mai neînsemnate cuvinte. Relaţia strînsă dintre tonul muzical şi cuvîntul rostit în melodramă, « paralelismul dintre aceste două limbaje diferite » [48] adaugă un farmec deosebit interpretării şi jocul de scenă al lui Pascaly, în acompaniamentele făcute de Flechtenmacher şi cu concursul violonistului Wiest, sporesc în faţa publicului acţiunile acestui gen de teatru.

În arta scenică romantică forţa de expresie a cuvîntului e dublată însă de înalta semnificaţie a gestului. Simbolica exprimării plastice, gesturile şi atitudinile, intră într-o anumită compoziţie, pledează pentru un stil. Legea concordanţei dintre voce şi mişcare îl obligă pe actor la impetuozităţi largi, la excese de agitaţie fizică: jocul devine violent, strigătele, izbucnirile zgomotoase sînt întovărăşite de gesturi dezlănţuite. Dacă actorul poate fi acuzat uneori de retorism plastic, scene de mare intensitate dramatică se comprimă la un nivel de înaltă expresivitate în mimică, în elocvenţa privirilor, în puterea de convingere a tăcerilor. «Gesturile, mişcările, expresiunea feţei erau toate în armonie cu patima închipuită » spune acelaşi admirator al său, C. Nottara.

Persista în acest sistem de joc însă, foarte pregnant, pericolul şablonului actoricesc. O dată pentru totdeauna s-a format o vorbire « actoricească », o manieră specială de a debita rolul cu efecte dinainte calculate, cu umblet special « scenic », cu atitudini şi gesturi studiate.

[42] Printre succesele de melodramă ale lui Pascaly se numără: *Curierul din Lyon*, *Idiotul*, *Paiaţa*, *Soldatul şi favorita* (Fan-Fan), *Două orfeline*, (Pierre) *Doctorul Negru*, *Ghebosul*, *Ingerul Morţii* (Doctorul Henri) etc. *Şţrengarul din Paris* (Jacques), rol de comedie lucrat cu actorul Bouffé de la Comedia Franceză, intră de asemenea pe lista succeselor sale.

[43] V. Cronica la *Caterina Howard*, în *Românul*, 1876, februarie 12.

[44] C. Nottara, loc. cit.

[45] Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, Paris, f.a., p. 344.

[46] C. Nottara, *op. cit.*, p. 151.

[47] *Ibidem*.

[48] J. Van der Veen, *Le mélodrame musical de J. J. Rousseau au romantisme*, Haga, 1955, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« . . .Vorbirea şi plastica meşteşugărească a actorilor duc la o nobleţe pompoasă din care s-a creat o frumuseţe teatrală aparte » [49]. Nici Pascaly nu a fost ferit de această tentaţie. Critica îl surprinde adesea (şi îl laudă pentru aceasta) în poziţii « de o nobilitate clasică », cînd glasul îi este străbătut de accente de « nobilă indignare » sau îi răsună « înnobilat » în rostirea unor tirade. Ce conţinut estetic au în accepţia vremii aceste noţiuni de nobleţe şi distincţie, dacă tot la acea epocă, Eminescu înfiera cu sarcasm stereotipia caracterelor, « toate naturi nobile », într-o dramaturgie antiartistică? [50] Sensul noţiunilor în această etapă de glorie a melodramei se pervertise. Cuvîntul nobleţe era folosit adesea pentru emfază iar ideea de frumos se asocia mai totdeauna efectului epatant. Totuşi, acea constantă comuniune pe care o stabileşte Pascaly cu publicul, e mai greu de explicat exclusiv printr-un joc de efecte exterioare. La începutul carierii, e drept, « actorul simte mai mult decît ar trebui, spre a rămîne credincios naturii », observă Hasdeu. « În a imita natura este o măsură peste care nu se poate trece, fără a te pune în pericol de a fi acuzat de exagerare », îl avertizează C. A. Rosetti şi nici Eminescu nu-i trece cu vederea « esageraţiunile scenice » de care dă dovadă. Acestea i-au fost tendinţele iniţiale care s-au repercutat în jocul actorului şi mai tîrziu. Se face remarcată aici o izbitoare contradicţie între atitudinea înaintată a lui Pascaly ca animator al vieţii noastre teatrale şi persistenţa sa în valorile unei arte interpretative depăşite. El este cel care luptă pentru introducerea în repertoriu a dramaturgiei moderne şi face acest lucru cu fidelitate şi consecvenţă. E cîştigat total de ideea perfecţionării artei noastre scenice şi marchează cu cariera sa de director de scenă o etapă importantă în istoria regiei româneşti. Şi totuşi ca interpret rămîne adeptul nedesminţit al unui stil care faţă de gustul artistic avansat al epocii întîmpină fireşti rezistenţe. Către sfîrşitul vieţii, cînd joacă pe aceeaşi scenă şi uneori în aceeaşi distribuţie cu Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu, cu C. Nottara şi cu Şt. Iulian, actori cu care începe epoca de mare glorie a artei noastre scenice realiste, devine cu atît mai flagrantă diferenţa dintre stilurile lor de joc. Totuşi delimitări totale nu se pot face. Există aşa cum bine se ştie o întrepătrundere a metodelor de creaţie, există un « realism romantic » pe care Pascaly îl ilustrează cu strălucire în cele mai bune creaţii ale sale şi nu se poate face abstracţie nici de convingerile sale artistice intime cu privire la « disecarea ideilor unui rol, la explicarea nuanţelor şi caracterelor prin ştiinţă » [51]. Pascaly nu e pur şi simplu un temperamental, un actor de instinct care neglijează principiile teoretice ale artei scenice şi « studiul profund în cartea nemărginită numită natura şi inima omului » [52]. Şi dacă nu întîrzie mai mult timp asupra pregătirii unui important rol care să-i rămînă reprezentativ şi cu a cărui amintire să se confunde, este pentru că Pascaly nu a fost numai actor în teatrul românesc; existenţa acestui organism artistic viu se datoreşte în bună măsură puternicului său suflu de artist şi luptător cheltuit cu dărnicie într-o diversitate de manifestări. A căzut fireşte în exagerări ale patosului său dramatic şi n-a avut conştiinţa acestor devieri, după cum, convins de imperioasa necesitate a activităţii sale revendicative în folosul teatrului, nu şi-a supravegheat nici stilul, copleşit de aceleaşi clişee melodramatice, ceea ce face azi cu deosebire stînjenitoare lectura plîngerilor şi memoriilor sale ardente.

Contradictorie dar efervescentă şi bogată în semnificaţii, activitatea artistică a lui Pascaly determină în epocă puternice curente de opinie. Elogiat fără rezerve şi cenzurat fără menajamente, stilul interpretativ al lui Pascaly, subordonat romantismului, poate fi mai uşor intuit dacă se încearcă unele precizări în legătură cu datele personale ale actorului, cu fondul său uman.

*

« Înfăţişarea lui Pascaly producea un farmec deosebit asupra oricui » [53]. Cu aceste cuvinte îşi începe C. Nottara portretul pe care îl închină înaintaşului său şi *Amintirile* vor constitui în continuare principala sursă de referinţe în ceea ce priveşte caracterizarea lui

[49] V. K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, 1948, p. 43.

[50] V. Florin Tornea, *Eminescu şi caracterele dramatice*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, nr. 3—4/1955, p. 294.

[51] Pascaly cere societarilor « să înceapă ei cei dintîi o formă de conservator în care să se profeseze teoria şi practica teatrală » şi cere pentru teatru « o bibliotecă bine aleasă din cărţi de ştiinţă a artei teatrale şi a istoriei ei, din opere asupra esteticii, a frumosului, a literaturii. (Vezi *Proiectul de conservator*, loc. cit.)

[52] *Ibidem*.

[53] C. Nottara, *op. cit.*, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pascaly ca om şi ca actor. Pentru că Nottara este o mare autoritate în materie, un bun cunoscător al epocii, pentru că scrisul ca şi arta sa stau « sub legea de aur a măsurii » [54].

Pascaly a avut ceea ce se numeşte un bun fizic de teatru. I se remarcă de către contemporani, încă de la primele sale apariţii pe scenă, o graţie înnăscută, « admirabilele proporţii ale trupului », o anumită prestanţă în a purta costumul, o degajare, o uşurinţă a mişcării « care-l făceau să fie cineva chiar printre oamenii cei mai însemnaţi » [55]. « Era splendid în haină neagră », notează Aristizza Romanescu. « Avea un aer de mare distincţie şi purta fracul cu o rară eleganţă », remarcă Bacalbaşa. Biografia spirituală a actorului concentrată în bronz, bustul pe care i-l face sculptorul I. Georgescu, vorbeşte poate cel mai convingător despre trăsăturile morale şi despre capacitatea de transfigurare a actorului. În afara celor cîteva elemente de costum care-l plasează în epocă şi a pletelor de modă romantică ce-i încadrează figura, expresia lui Pascaly nu are nimic din melancolia şi langoarea eroului bîntuit de « răul secolului ». O frumuseţe bărbătească săpată în linii ferme, un modelaj fin al figurii care respiră însă o energie conţinută, linia avîntată a capului şi o privire care ţinteşte departe, lasă privitorului impresia unui suflet încărcat de perspectiva lumii noi şi-l face să asocieze această imagine, luptătorului, omului de acţiune, sentimentului de îndrăzneală şi de forţă creatoare. Romanticul Pascaly, cel pe care-l sugerează bronzul, domină printr-o mare forţă spirituală şi se explică de ce, actorul ca simplă prezenţă în scenă atrage atenţia sălii ca un magnet, de ce stabileşte contactul imediat cu publicul. « De la prima sa apariţie în scenă robea pe om dintr-o dată, fără să-i mai dea pas de reflecţiune » [56]. Prezenţa aceasta scenică pe care o impune, implică deci o puternică viaţă interioară, virtuţi reale, o etică anumită. (« La sympathie phisique suggère une sympathie morale » [57]). Pascaly se defineşte ca o personalitate artistică distinctă în relaţiile pe care le stabileşte cu publicul şi aici e locul să se pună accentele de valoare asupra integrităţii sale umane, asupra creditului moral pe care-l are în viaţa publică şi printre colegii de breaslă, înăuntrul şi dincolo de zidurile teatrului. Actorul vine pe scenă cu un bogat suflu umanitar, cu datele unui eroism civic şi ale unei inestităţi profesionale recunoscute, şi toate acestea asociate artei sale, creează un inefabil climat de emoţie care încălzeşte temperatura sălii şi stabileşte acea comuniune totală între scenă şi spectator. Desigur, arta sa interpretativă nu poate fi judecată în afara acţiunii de răspuns a sălii. Idealul de expresie al artistului e direct legat de ceea ce se cheamă « temperamentul colectiv » al unui anumit moment istoric, ireversibil, şi fără de care nu se poate înţelege emoţia autentică a unui fapt de artă. Pascaly şi-a avut publicul său. A existat în epocă o anumită stare de spirit, un anumit interes pentru dramaturgia pe care o joacă, pentru actor ca persoană, şi care face astăzi de nerestituit succesul unei reprezentaţii ca *Don Juan de Marana*. Cu toate rezervele semnalate chiar de către contemporani faţă de romantismul său întîrziat şi cu toată atitudinea definitiv detaşată a spectatorului de azi faţă de acest stil de joc, valoarea artei interpretative a lui Pascaly, circumscrisă vremii sale, reprezintă în istoria teatrului românesc un moment de culme, o etapă de mari izbînzi artistice cu adînci rezonanţe în evoluţia ulterioară a artei noastre scenice.

Ieşiţi din romantism, marii actori de la sfîrşitul secolului trecut vor relua în mare parte repertoriul său. Vor face sondaje mai adînci în psihologia personajelor, vor aduce noi semnificaţii rolurilor jucate, în acord cu spiritul modern, cu progresele realismului în teatrul nostru, dar nu vor uita din arta maestrului lor exemplul unei inimitabile dăruiri în actul de creaţie artistică şi al unei rare probităţi faţă de rosturile scenei româneşti. Arta lui Pascaly reprezintă fără îndoială un moment important de istorie teatrală, dar ceea ce constituie principiul activ, actual, latura vie şi integrată vieţii noastre teatrale de azi, este exemplul său de om de teatru complet, interesat să lărgească continuu orizontul de vederi al artei noastre scenice, să ridice nivelul de exigenţă profesională, să crească şi să sprijine noi valori, să deschidă drum înainte progresului şi temeiniciei în acest important domeniu al culturii noastre naţionale.

[54] T. Vianu, *Jurnal*, Bucureşti, 1961, p. 62.
[55] C. Nottara, loc. cit., şi C. Stăncescu, *Românul*, 1882, octombrie 7 (Discursul la moartea actorului).
[56] C. Nottara, *op. cit.*, p. 151.
[57] H. Bergson, cf. A. Villiers, *op. cit.*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OPERA MUZICALĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU

de ZENO VANCEA

În perioada următoare primului război mondial, cîţiva dintre compozitorii noştri, animaţi de dorinţa de a făuri o artă naţională, au ales soluţia nu cea mai uşoară, ci cea mai directă, cea mai autentică, căutînd să o rezolve pe baza folosirii substanţei melodice populare ca material tematic de bază al lucrărilor lor.

De fapt nu există compozitor român care în perioada cuprinsă între cele două războaie, dar şi chiar mai tîrziu, să nu fi recurs la citate, indiferent de forma şi genul muzical folosit. O limitare însă consecventă la citate, valorificarea muzicii populare ca program, înţelegerea propriilor rosturi creatoare sub forma transpunerii melodiei populare pe planul celei culte, nu este caracteristică în afară de Sabin Drăgoi decît pentru Brăiloiu, Rogalski şi P. Constantinescu.

Paul Constantinescu (30.VI.1909—20.XII.1962) compune primele sale lucrări publicate *(Sonatina pentru vioară şi pian, Două studii bizantine pentru trio de coarde)* în 1929, la puţin timp după prelucrările de folclor ale lui Brăiloiu şi Drăgoi.

Chiar şi aceste prime lucrări, în parte scrise încă în timpul anilor de studii la Conservatorul din Bucureşti (1928—1933) cu Alfonso Castaldi — armonia, Mihail Jora şi Dimitrie Cuclin — contrapunct şi compoziţie, Constantin Brăiloiu — istoria muzicii şi folclor[1], dovedesc timpuria şi temeinica stăpînire a meşteşugului.

Ca şi alţii din generaţia sa, sub influenţa curentului naţional, stimulat de profesorii săi şi înainte de toate fermecat de frumuseţea folclorului, Paul Constantinescu doreşte să-şi înalţe opera sa artistică pe temelia muzicii populare. Studierea aprofundată a muzicii populare « pe viu » şi din culegeri, începînd cu cele ale lui Anton Pann pînă la cele din veacul nostru (Firu, Breazul, Brăiloiu, Brediceanu, Bartòk, Drăgoi etc.) i-a permis pe lîngă pătrunderea tot mai mult în esenţa muzicii populare o continuă lărgire a sferei de inspiraţie.

În timp ce la o bună parte a compozitorilor exista o pronunţată preferinţă pentru creaţia populară a ţinutului natal (la unii pentru muzica ardeleană, bănăţeană sau cea din Oltenia etc.), Paul Constantinescu urmăreşte încă de la început valorificarea particularităţilor dialectale din întreaga ţară cît şi aceea a stilurilor populare de diferite vechimi, folosind în lucrările sale atît elemente arhaice (bocet, colind, baladă etc.), cît şi elemente din creaţia populară de dată recentă, nefiindu-i străină nici cîntarea de strană dar nici muzica lăutarilor sau romanţa de salon (opera *O noapte furtunoasă)*.

După înclinaţii şi preferinţe personale — desigur în legătură şi cu influenţe suferite din partea altor culturi muzicale — fiecare dintre compozitorii care se inspirau din folclor era atras mai mult de unul sau altul din elementele caracteristice muzicii noastre populare. Unii erau preocupaţi îndeosebi de problema melodiei şi a posibilităţilor ei de dezvoltare,

[1] Între anii 1933 şi 1935 şi-a completat studiile la Academia de Muzică din Viena cu Joseph Marx.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a înveşmîntării ei armonice şi polifonice, în timp ce alţii se inspirau din varietatea ei ritmică sau urmăreau valorificarea elementului ei de pitoresc. Acesta din urmă era preţuit mai ales de compozitorii din generaţia anterioară lui Paul Constantinescu — ca Otescu, Nottara, Enacovici etc. — a căror gîndire muzicală rămăsese în parte tributară muzicii franceze şi astfel modul lor de exprimare armonică, adeseori de nuanţă impresionistă, era deosebit de potrivit reliefării coloritului local, mai ales aceluia caracteristic muzicii lăutăreşti.

Din aceeaşi generaţie cu cei amintiţi mai sus, alţii, ca Mihail Jora şi Drăgoi, au fost preocupaţi şi de probleme ritmice iar mai tîrziu, sub alt aspect, Rogalski a valorificat în lucrările sale cu mult succes structura ritmico-metrică specifică anumitor dansuri şi cîntece populare.

Mai puţin interesat de latura ritmică a folclorului, Paul Constantinescu a fost atras înainte de toate de elementul său melodic, îndeosebi de cel de tip vocal, astfel, chiar şi în prelucrările sale de dansuri populare (cu excepţia primei piese din cele trei scrise în 1950 pentru pian) nu manifesta o preferinţă deosebită pentru probleme speciale de ritm.

Drumul parcurs de la debut pînă la lucrările simfonice din epoca de maturitate, arată o muncă metodică de valorificare la un înalt nivel artistic a muzicii populare.

Pe timpul cînd compunea primele sale lucrări, astfel şi Sonatina amintită mai sus, sursa de inspiraţie melodică a compozitorului după cum arată exemplele de mai jos, era încă *muzica populară orăşenească*, dar în armonie găsim deja unele succesiuni care anunţă viitoarele sale preocupări modale.

SONATINA

pentru vioară și pian

Partea I - Tema I

Allegro moderato

a) *p*

b) sul sol

mf con sentimento

poco rit. a tempo

c) rubato

sul sol

molto espr.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atenţiunea lui Paul Constantinescu este atrasă apoi de problema polifonizării şi armonizării cîntecului de strană. Primul fruct al acestor preocupări îl reprezintă două studii pentru trei instrumente de coarde intitulate *Trio bizantin*, care constituie o continuare pe plan instrumental a realizărilor vocal polifone ale lui Kiriac din *Liturghia psaltică*. Din punctul de vedere al valorificării muzicii psaltice acest *Trio* este precursorul *Variaţiilor simfonice pe o temă bizantină* pentru violoncel şi orchestră de mai tîrziu, a celor două *Oratorii* şi a liturghiei, compusă pe vechi melodii de strană, cu o pregnantă scriitură contrapunctică.

STUDII BIZANTINE

pentru instrumente de coarde

Andantino

Violino *p*

Viola *p*

Vl-cello *p*

etc.

Allegro non troppo

f

f

mf

etc.

Deosebirile stilistice între lucrările de sursă de inspiraţie melodică diferită, ca bunăoară între *Sonatina* şi *Trio*, sînt desigur considerabile, izvorînd din deosebirile înseşi ale struc-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turii melodice, pe de o parte tratarea omofon armonică a melodiilor de provenienţă orăşenească, pe de altă parte folosirea unei scrituri *polifone* în cazul melodiilor de strană, mai puţin pretabile unei tratări acordico-verticale [2].

În procesul de definire a rosturilor sale creatoare şi de închegare a stilului său, între anii 1930—1936, compozitorul este preocupat de exploatarea şi a unor elemente de pitoresc şi de umor a muzicii populare, după cum se poate constata din cele *Patru fabule* (1932) (compuse iniţial pentru pian, orchestrate în 1936), precum şi din prima lucrare pentru orchestră, *Suita românească* (1930—1936) (Colind, Descîntec, Bocet, Cîntec bătrînesc).

Cele trei schiţe simfonice intitulate *Din cătănie* (« Jalea recrutului », « Balul reangajaţilor » şi « Marş forţat », 1933), reprezintă ecoul muzical al stagiului militar al compozitorului şi sînt bazate în bună măsură încă tot pe elemente de folclor orăşenesc şi arată înclinaţia compozitorului spre umor şi caricatură care se manifestă apoi cu atîta savoare într-una din lucrările cele mai de seamă ale sale, în opera comică *O noapte furtunoasă*. Cu această operă comică, compusă în prima ei versiune în 1934 şi revizuită în 1950, compozitorul realizează o lucrare cu totul remarcabilă, neavînd alt model în domeniul satirei muzicale decît baletul *La piaţă* de Mihail Jora.

Compusă pe un libret după piesa lui I. L. Caragiale, cu oarecari prescurtări (din actul al doilea din 11 scene au fost păstrate numai cinci), opera reprezintă una din contribuţiile cele mai importante ale lui Paul Constantinescu la îmbogăţirea muzicii dramatice româneşti, deosebit de interesantă prin folosirea unui material melodic provenit din mediul mic-burghez românesc al veacului trecut, romanţe şi cîntece populare orăşeneşti. Lucrarea demonstrează virtuozitatea compozitorului de a crea printr-o ingenioasă înveşmîntare armonică a melodiilor, de esenţă mai puţin nobilă ca aceea a muzicii ţărăneşti, a combinării şi dezvoltării motivelor, o atmosferă muzicală perfect adecvată piesei lui Caragiale, de a contura în mod deosebit de plastic personajele piesei. În privinţa materialului melodic şi a surselor din care s-a inspirat P. Constantinescu următorul pasaj dintr-un articol al compozitorului, publicat în revista *Muzica* nr. 6/1962 ne dă o preţioasă indicaţie: « Pentru eşafodajul întregului edificiu muzical al piesei — pe care am văzut-o din capul locului într-o formă simfonică — îmi trebuiau în primul rînd teme şi motive caracteristice de epocă, epocă din a doua jumătate a veacului trecut în care se petrece acţiunea. Cultura muzicală neogreacă era atunci în floare. Stilul melismatic al muzicii vădea puternica înrîurire orientală, în acelaşi timp existau şi unele timide infiltraţii din muzica apuseană, ca de pildă valsul. În ceea ce priveşte tema conducătoare a *Iunionului*, care străbate de la un capăt la altul lucrarea, am găsit-o în culegerea lui Anton Pann, cunoscută sub numele de *Spitalul amorului*, tot acolo am aflat şi tema pe care am socotit-o potrivită pentru Spiridon 'cînd îşi deplînge soarta' . . . ».

Ceea ce în trecut înaintaşii, lipsiţi de un meşteşug componistic mai avansat, nu au izbutit să facă din acelaşi material al muzicii populare orăşeneşti şi romanţa de salon a epocii, anume să creeze adevărate opere de artă, i-a reuşit în schimb, în posesia unui remarcabil meşteşug componistic contemporan, din plin, lui Paul Constantinescu.

Intitulată de autor « comedie muzicală », verva acestei opere nu ar fi fost realizabilă fără o amplă folosire a recitativului şi tratarea simfonică a comentariului orchestral în care motivele şi frînturi de melodii apar şi dispar, şi se combină după necesitatea fiecărui moment al situaţiei dramatice. Numai în această formă şi nu folosind aceea a tradiţionalei opere, compozitorul a putut găsi soluţia cea mai potrivită pentru a putea însoţi cu muzică o acţiune care se desfăşoară cu atîta vioiciune.

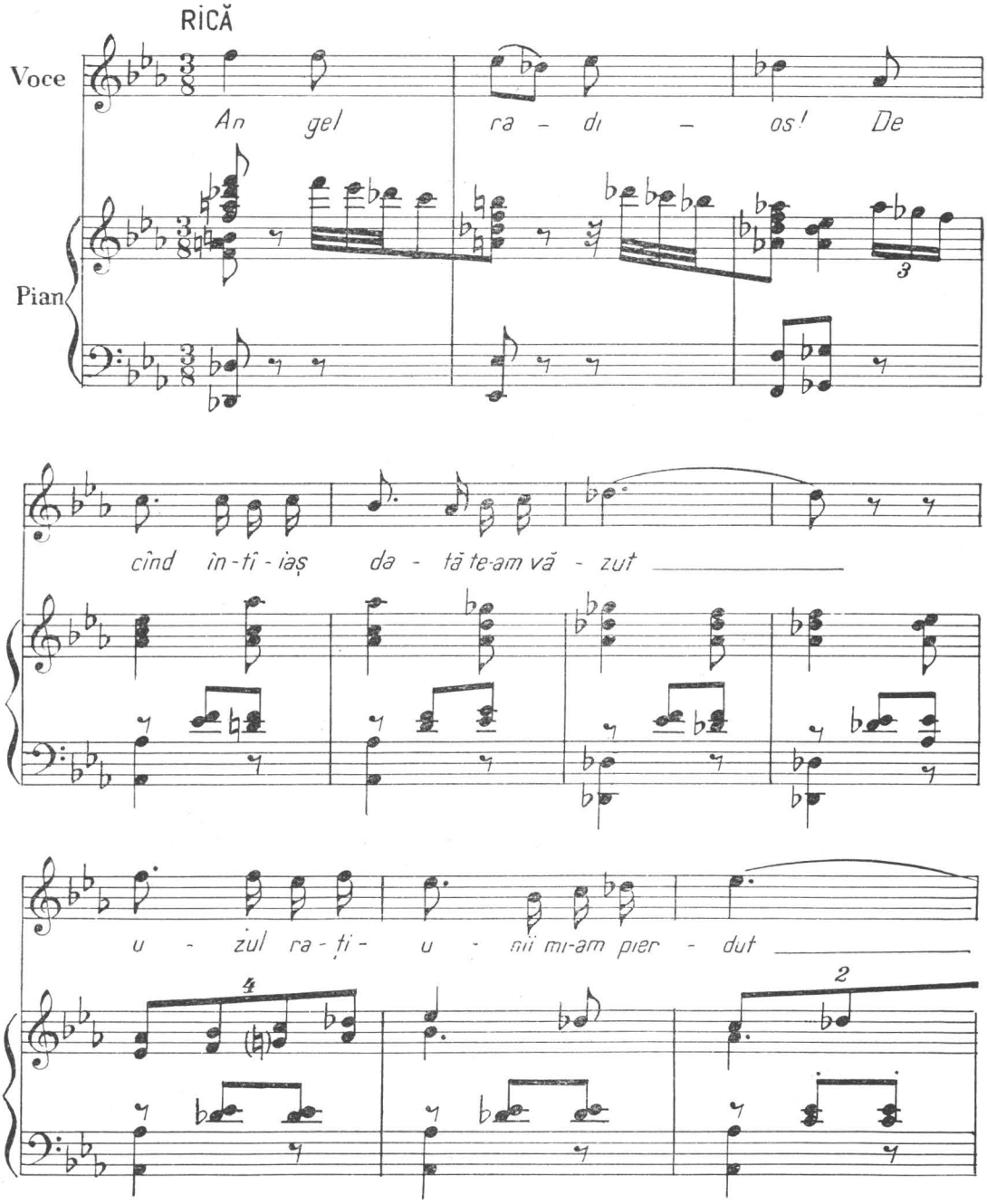
Pentru a arăta infailibilul său simţ al umorului, cu care ilustrează personajele de mahala şi comicul unor situaţii, este suficient să amintim doar scena cu răvaşul de dragoste, *aria* Ziţei — *O Angel radios* — modul parodistic în care este folosit începutul melodiei romanţei *Mai am un singur dor* de G. Şorban.

[2] În creaţia lui Paul Constantinescu, scriitura polifonă se limitează în general la prelucrări de melodii de strană (cele autentic bizantine fiind cunoscute de compozitor prin îndrumările primite de la eminentul nostru bizantinolog, preotul I. D. Petrescu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DIN

„O NOAPTE FURTUNOASĂ"



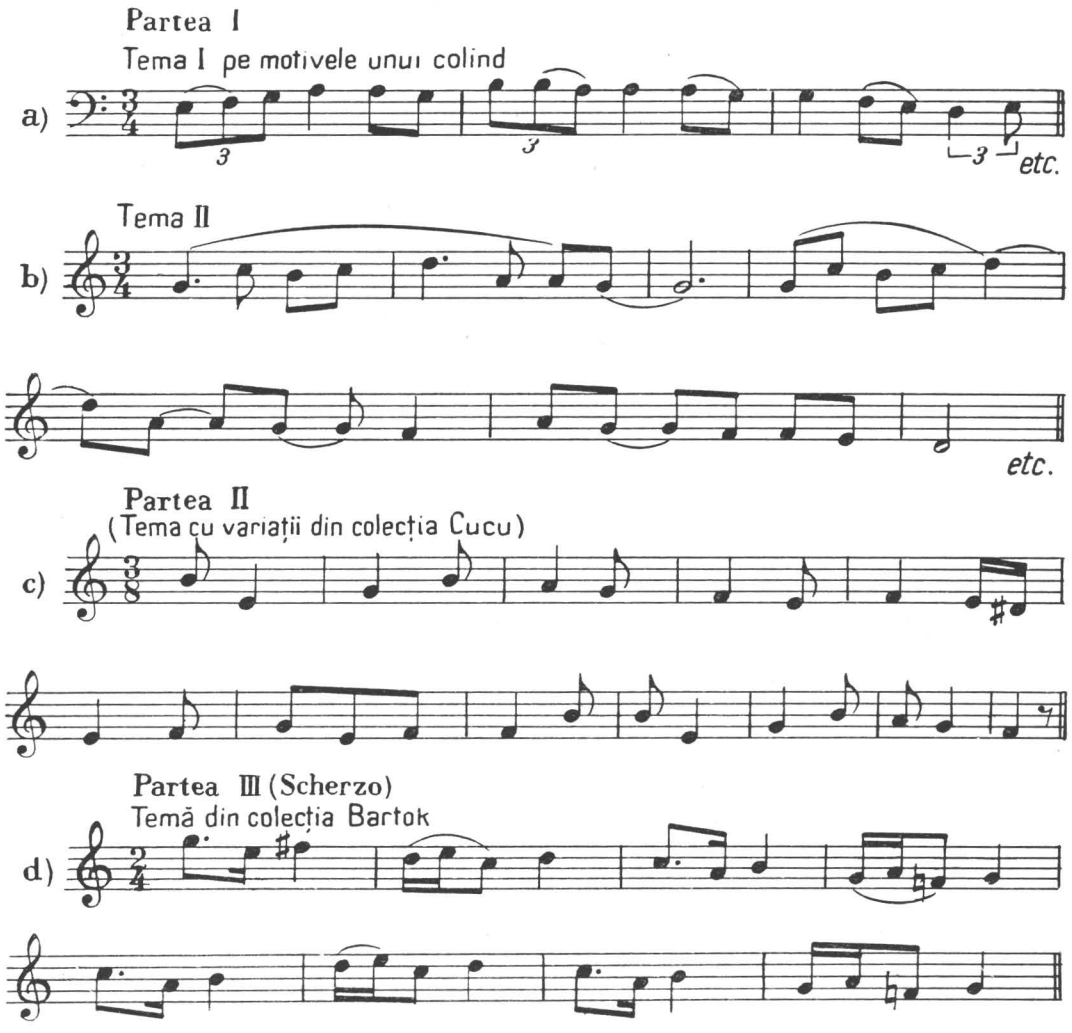
Următoarea incursiune a compozitorului în domeniul muzicii dramatice o reprezintă baletul *Nunta în Carpați* (scenariul de Floria Capsali) [3]. În timp ce în acord cu subiectul operei O *noapte furtunoasă* sursa de inspirație era romanța și muzica lăutărească, muzica baletului — adecvată mediului în care se desfășoară acțiunea — valorifică de astă dată bogăția dansurilor populare de la țară.

Între aceste două lucrări dramatice cade compunerea, în anul 1937, a unei lucrări simfonice de proporții mai ample. *Simfonieta* este prima lucrare a lui Paul Constantinescu scrisă în tradiționala formă sonată, în care ca material tematic au fost folosite în mod precumpănitor citate folclorice.

[3] Premiul I de compoziție « George Enescu », 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SIMFONIETTA



Tot în anul 1937 Paul Constantinescu compune şi o altă lucrare simfonică, *Burlesca* pentru pian şi orchestră. Această lucrare cu un caracter vădit concertant anunţă seria de patru concerte pentru instrumente solo şi orchestră, care se vor naşte de la 1952 încolo, fiind precedate în 1948, de un *Cvartet* în stil concertant (transcris ulterior pentru orchestră de coarde).

Cît de largă este aria de cuprindere a diferitelor genuri muzicale şi cît de diversă sursa de inspiraţie, o dovedeşte faptul că paralel cu activitatea consacrată ridicării cîntecului şi dansului popular pe planul muzicii culte, atenţiunea sa se îndreaptă cu un egal interes şi cu un egal succes şi spre genul muzicii religioase compunînd *Liturghia psaltică*, şi cele două *Oratorii* de ample proporţii, *Oratoriul de Crăciun* (1936) şi de Paşti, « *Patimile Domnului* » (1943), ambele lucrări marcînd ca şi opera *O noapte furtunoasă* puncte de culminaţie în creaţia lui Paul Constantinescu.

În factura armonică a acestor lucrări predomină modalul, şi spre deosebire de lucrările laice din această perioadă de creaţie, o mai amplă folosire a scriiturii contrapunctice.

Deşi în general nu dramatismul este latura cea mai caracteristică a lui Paul Constantinescu (pînă şi în opera sa *Pană Lesnea Rusalim* (1955) predomină mai mult latura epică), dramatismul manifestîndu-se în creaţia sa doar parţial în *Balada haiducească*, mai accentuat apoi în *7 cîntece din Uliţa noastră*. În *Oratoriul de Paşti*, tocmai tensiunea dramatică este una din trăsăturile cele mai importante ale lucrării, în puternic contrast cu conţinutul luminos, lirico-epic, al *Oratoriului de Crăciun*. În ambele lucrări părţile corale au un rol

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

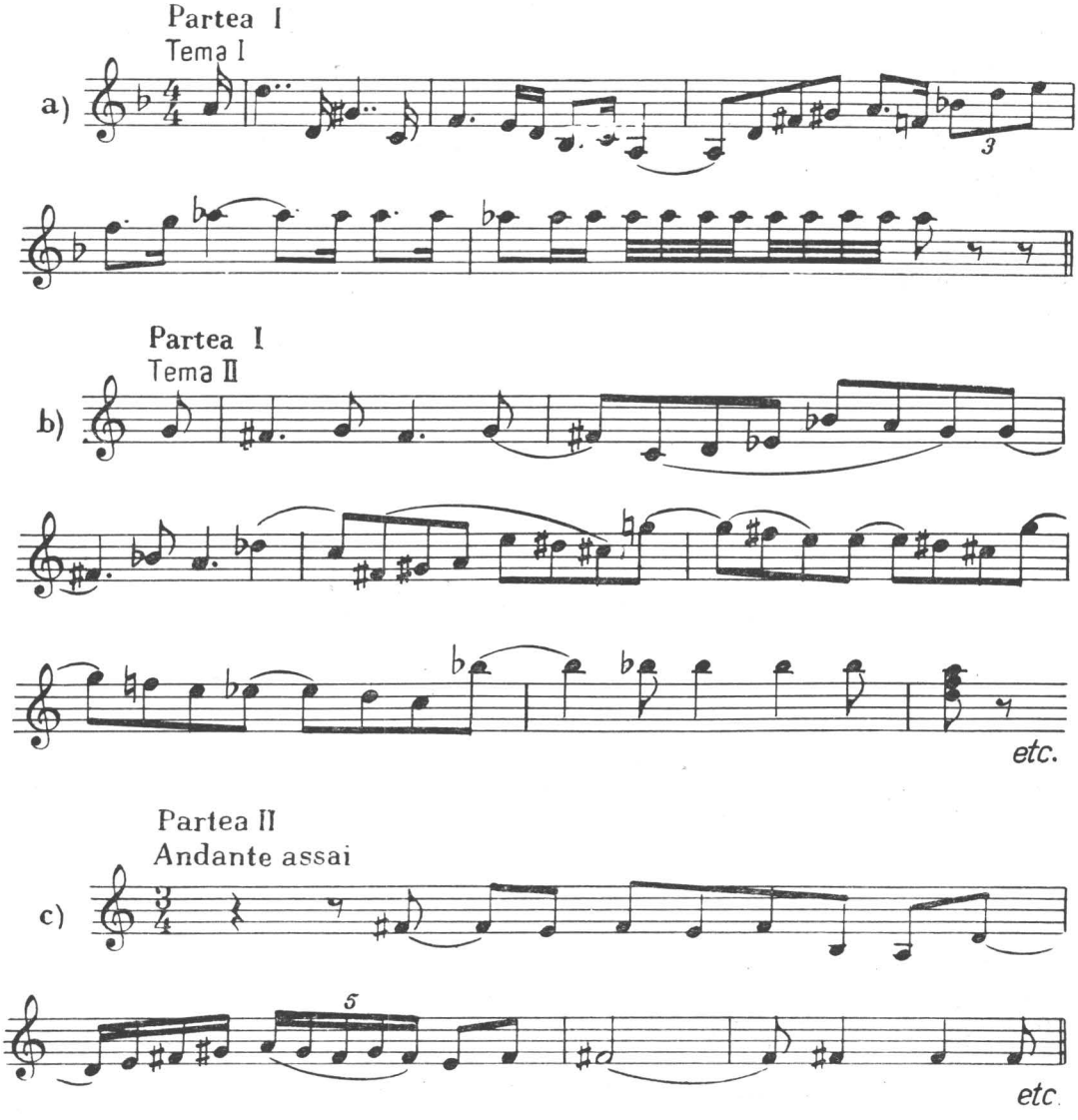
central, demonstrînd măiestria compozitorului de a le încredinţa un conţinut emoţional de mare diversitate.

Activitatea creatoare a lui Paul Constantinescu, desfăşurată între cele două războaie mondiale — cuprinzînd, după cum am arătat deja cîteva din lucrările sale cele mai valoroase — ar fi fost suficientă pentru a-i asigura un loc de frunte în muzica românească.

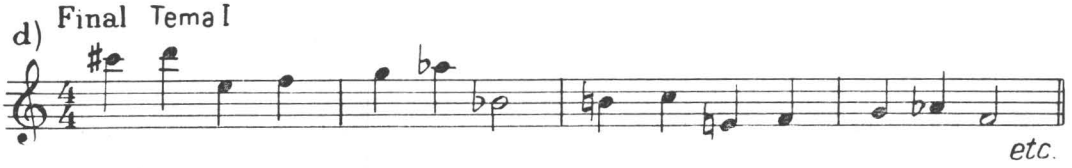
Deosebit de caracteristică pentru tendinţele naţionale ale întregii muzici româneşti din această perioadă, în privinţa trăsăturilor ei folclorice esenţiale, creaţia sa rămîne aceeaşi şi după 23 August 1944, dar după marea cotitură istorică se îmbogăţeşte cu lucrări aparţinînd mai ales genului simfonic şi concertant, dovedind deplina măiestria în tratarea în forme ample a materialului folcloric.

La compunerea în 1937 a *Simfoniettei*, compozitorul avea încă de luptat cu unele dificultăţi pe care le-a ridicat valorificarea, în formele mari simfonice, a unui material tematic provenit în cea mai mare parte din muzica populară. Experienţa acumulată în decursul unei activităţi componistice de mai mulţi ani, i-a permis ca după *Simfonia* compusă în 1945, cu un caracter folcloric mai puţin evident şi în bună parte dependenţei de modele romantice, să creeze în 1947, *Concertul pentru orchestră de coarde* (iniţial Cvartet de coarde), care constituie — după părerea noastră, împreună cu *Triplul concert*, de mai tîrziu, puncte culminante ale creaţiei sale simfonice.

SIMFONIA



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



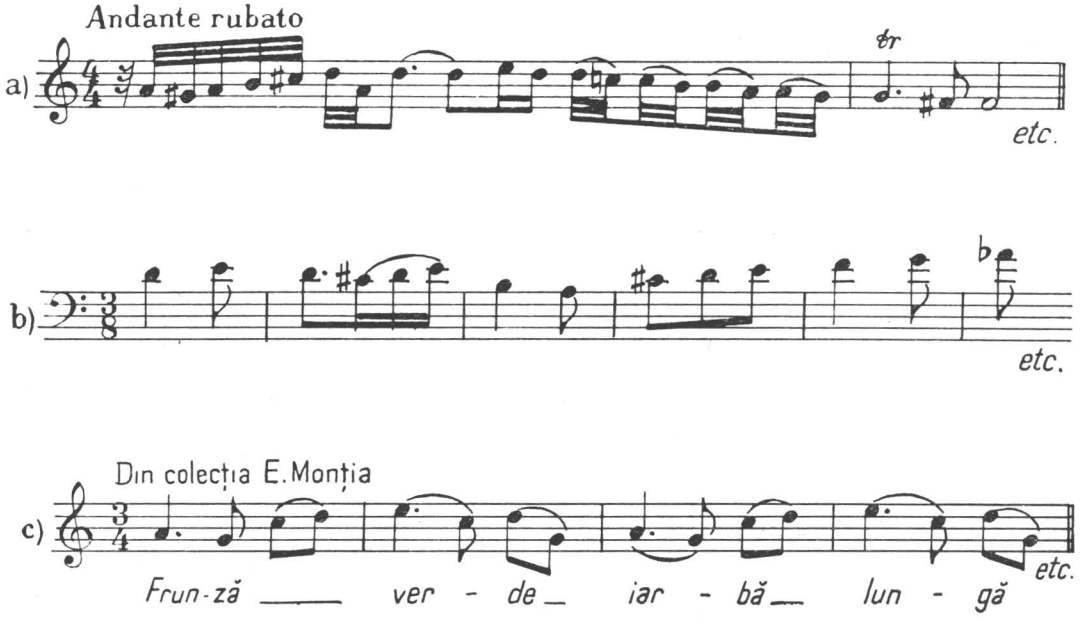
În *Concertul pentru orchestră de coarde*, compozitorul se întoarce din nou la un material tematic alcătuit în bună parte din citate folclorice, după ce în *Simfonie* folosise aproape exclusiv teme de invenţie proprie.

Urmează apoi o serie de prelucrări de dansuri populare pentru orchestră, remarcabile atît prin înveşmîntarea lor armonică modală cît şi tratarea lor orchestrală. După prima rapsodie scrisă în anii de debut, în care melodiile sînt încă de provenienţă din folclorul orăşenesc, în cea de a doua, compusă în 1949 şi *Rapsodia oltenească* (1956) şi seria de 5 dansuri simfonice — *Olteneasca* şi *Ciobănaşul* (1949), *Joc din Oaş*, *Brîul* (1951), *Sîrba* (1953) — compozitorul pune în valoare întreaga nobleţe a dansurilor autentic ţărăneşti. Cu *Rapsodia coregrafică Infrăţirea*, în care Paul Constantinescu foloseşte şi melodii din folclorul unor naţionalităţi conlocuitoare, se încheie în 1959 şirul unor astfel de prelucrări pentru orchestră sau pian, dintre acestea din urmă cea mai de seamă este *Toccata (Joc dobrogean)*, de briliantă factură pianistică.

Înţelegînd că lipsa unor concerte instrumentale în muzica noastră constituie o lacună serioasă, Paul Constantinescu a avut ideea fericită de a compune pentru fiecare din instrumentele mai frecvent folosite în formă solistică, cîte un concert. Astfel s-a născut pe rînd, un *Concert pentru pian* (1952), unul pentru *vioară* (1957), *harpă* (1960), încununînd seria acestor lucrări, doi ani înainte de moartea sa, cu *Triplul concert pentru vioară, violoncel şi pian*.

Şirul concertelor pentru instrumente solo începe de fapt cu *Balada haiducească* pentru violoncel şi orchestră, compusă în 1950. Ca şi în alte lucrări anterioare şi *Balada* are la bază, dacă nu un program, ilustrat în toate detaliile sale, totuşi o idee călăuzitoare, anume balada populară Iancu Jianu. În conformitate cu subiectul poeziei, compozitorul a ales ca material tematic al acestei lucrări melodii şi fragmente din cîntecele haiduceşti.

BALADA HAIDUCEASCĂ



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Formă modificată ritmic de Paul Constantinescu

d)

etc.

Tema părţii finale
(melodia cîntecului Iancu Jianu)

etc

În concordanţă cu structura melodică specifică a temelor folosite, compozitorul trage concluziile necesare şi asupra modului de exprimare armonică, modală în cea mai mare parte, adoptînd însă în părţile mai dramatice ale piesei un limbaj armonic apropiat de cel romantic şi postromantic.

Cunoscînd deopotrivă de bine atît folclorul orăşenesc cît şi cel sătesc, compozitorul ar fi putut avea tentaţia de a folosi de-a lungul activităţii sale creatoare, în cadrul aceleiaşi lucrări, material tematic provenit din ambele surse. Un deosebit simţ pentru unitatea de stil l-a împiedicat însă de a încerca o îmbinare de elemente melodice eterogene, din care ar fi rezultat o inevitabilă nepotrivire între funcţionalismul armonic al melodiilor orăşeneşti şi între tratarea modală a celor de provenienţă ţărănească [4].

Paul Constantinescu nu s-a lăsat influenţat de concepţia destul de răspîndită încă la noi, după care tonalitatea clasică cu sistemul său riguros funcţional, constituie chiar în combinaţie cu melodia de structură modală o condiţie indispensabilă pentru realizarea unei adevărate opere de artă. Dîndu-şi seama că dezvoltarea muzicii de la Debussy încoace a demonstrat posibilitatea unei largi depăşiri a tradiţionalului sistem armonic clasic, la care au contribuit în bună parte şi cei mai de seamă reprezentanţi ai curentului folcloric, Paul Constantinescu a folosit în general procedee de înveşmîntare armonică adecvate structurii modale a temelor şi melodiilor populare evitînd greşeala de a silui melodii modale în corsetul strîns al funcţionalismului clasic. Desigur, în lărgirea sistemului modal nu a mers în mod consecvent atît de departe ca Bartòk, Enescu şi Janacek, ci, în unele cazuri, a folosit un limbaj armonic de provenienţă romantică sau postromantică.

O grijă poate excesivă pentru eufonie l-a îndemnat de a nu folosi în general combinaţii acordice mai « agresive », disonanţe mai aspre, alegînd astfel din multitudinea de mijloace armonice contemporane pe acelea de un caracter inovator mai « moderat », care se potriveau după părerea sa mai bine cu structura diatonică a melodiei populare.

În comparaţie cu profesorul său Mihail Jora — armonist prin excelenţă, iubitor de inovaţii, urmărind combinaţii armonice inedite — limbajul armonic al lui Paul Constan-

[4] Există desigur şi melodii populare ţărăneşti de dată mai recentă care faţă de modelul melodiilor de tip arhaic au la bază majorul sau minorul modern, în cazul acestora armonizarea funcţională clasică este desigur la locul ei.

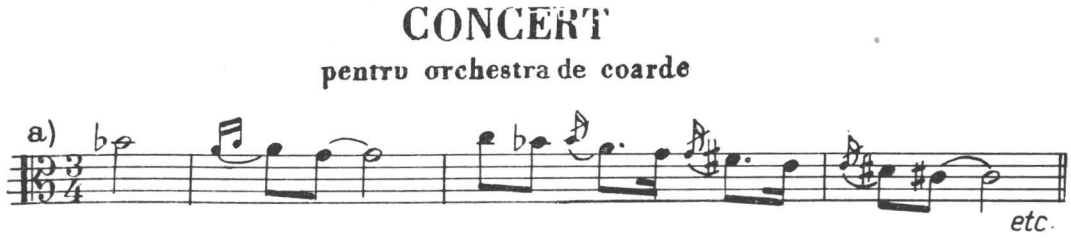
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tinescu este mai conservator. Pe un alt plan stilistic există însă o asemănare cu muzica fostului său maestru, în ceea ce priveşte rolul redus pe care cu puţine excepţii îl rezervă în creaţia sa de maturitate polifoniei, abandonînd scriitura contrapunctică de altădată, caracteristică de exemplu « Studiilor bizantine », liturghiei şi oratoriilor, în favoarea unei scrituri omofon armonice.

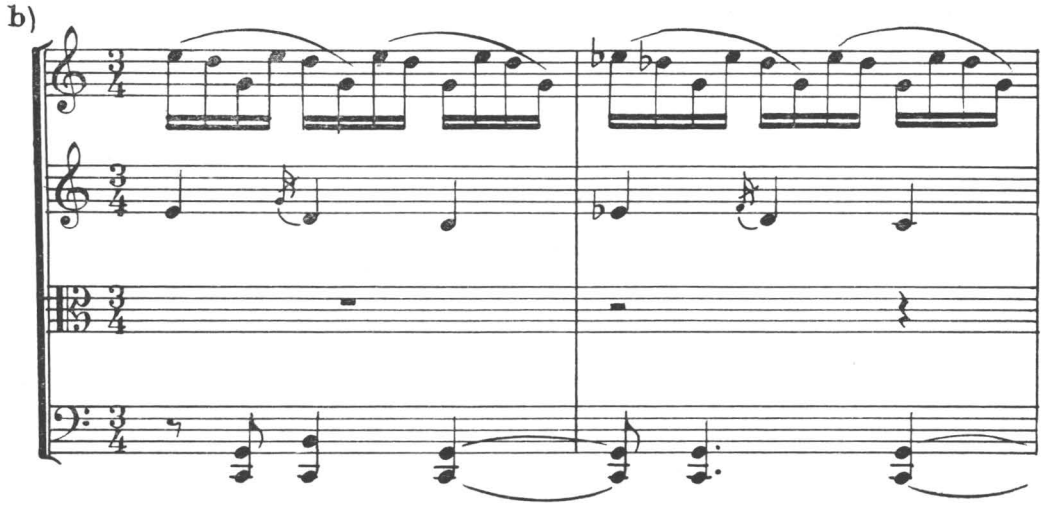
La unii comentatori ai creaţiei lui Paul Constantinescu se observă strădania de a identifica acele teme care constituie invenţia sa proprie şi de a sublinia de fiecare dată prezenţa lor, cu intenţia probabil de a demonstra şi latura de melodist a talentului său. Problema prezintă doar un interes pur statistic. Acolo unde ele există, compozitorul, din motive de ordin stilistic s-a străduit de a le inventa cît mai fidel în spiritul citatelor populare. Putînd însă alege din marele număr de melodii populare cuprinse în culegeri, pe cele mai expresive şi cele mai potrivite pentru o dezvoltare simfonică, Paul Constantinescu a preferat de multe ori să folosească melodii populare autentice în locul celor de invenţie proprie.

Mai instructivă decît cercetările de ordin « filologic » ale provenienţei temelor, este studierea diverselor procedee de modificare a unei melodii populare, de întregire şi amplificare a citatelor precum şi construirea de teme pe baza îmbinării de diferite fragmente melodice populare, intensificarea expresiei prin înveşmîntarea lor armonică. În privinţa aceasta un exemplu instructiv ni-l oferă temele din *Concertul pentru orchestră de coarde*.

Tema I, avînd la bază următoarea structură melodică (ritmizarea gamei olteneşti ton — semiton)



îşi capătă adevăratul sens expresiv abia prin adaosul armonic al figuraţiei melodice (încredinţată viorii I etc.)



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ff molto espress.

Remarcabilă este tehnica variaţiei prin care aceeaşi celulă melodică, supusă unei continue modificări, serveşte ca material al unei largi desfăşurări. Interesantă este şi folosirea frecventă de variante melodice şi armonice a cîte unei teme dobîndind astfel în cursul lucrării un sens expresiv deosebit de cel al formei ei iniţiale.

Pentru modul de a construi idei muzicale mai ample, este caracteristic procedeul de lărgire a cîte unui motiv popular adăugîndu-i-se fie şi un alt citat, fie combinîndu-se motive de obîrşie populară cu motive proprii, ca de exemplu în cazul temei I din Rondoul final, alcătuit din fragmentul unei melodii de dans din Ardeal (Culegerea Bartòk) precedat fiind de un motiv introductiv propriu.

Presto (Tema finalului)

c)

popular

P. Constantinescu

etc

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Măiestria pe care ne-o demonstrează lucrările simfonice de la *Concertul de orchestră* încoace, face de altfel inutil de a mai pune problema folosirii citatelor — modificate sau nu — în locul unui material tematic de proprie invenţie.

Încă marele teoretician al Evului Mediu — Glarean (Dodecachordon) împărţise compozitorii în două categorii, *Fonascus*, inventatori de melodii şi *Symphoneta*, cei înzestraţi cu talentul dezvoltării unui material melodic dat.

În istoria muzicii au fost perioade în care — după cum afirmă muzicologul maghiar Szabolcsi Bence în a sa *Istorie a melodiei* — compozitorului nu i se cerea atît de mult inventarea de teme noi şi originale cît măiestria dezvoltării unor melodii de largă circulaţie.

În studiul său despre importanţa influenţei muzicii populare [5], Bartòk spune între altele: « Concepţia după care inventarea de teme proprii are importanţă de căpetenie, este proprie secolului al XIX-lea. Ea este tipic romantică şi expresia tendinţei de a manifesta individualismul în toate domeniile ». În acelaşi studiu spune mai departe: « . . . Mulţi cred că pentru înflorirea unei arte naţionale este suficient de a folosi melodii populare în cadrul formelor muzicale occidentale. Susţinătorii acestei teorii pun tot pe primul plan problema tematicii şi nici nu se gîndesc la importanţa pe care o are forma muzicală ca rezultat al procesului de dezvoltare a temelor, forma constituind de fapt dovada adevăratei forţe creatoare. În mîna unui ins lipsit de talent, nici muzica populară şi nici orice alt material muzical nu poate ajunge la adevărata semnificaţie artistică; celui fără de talent nu-i ajută nici sprijinirea pe muzica populară şi nici pe orice altă muzică, rezultatul fiind în ambele cazuri nul ».

Trebuie însă adăugat că în ciuda înaltei preţuiri pe care marile figuri ale curentului folcloric au acordat-o muzicii populare, ei nu au folosit citate decît doar în prelucrări propriu-zise. Mai mult chiar, nu toţi reprezentanţii curentului folcloric au avut intenţia de a se limita la un limbaj strict naţional. Deşi Bartòk a formulat postulatul însuşirii de către compozitori a muzicii populare ca o « limbă maternă », el personal nu a urmărit crearea, ca bunăoară amicul său Kodàly, unei arte cu un caracter strict naţional maghiar. (Făcînd abstracţie de primele sale două lucrări din epoca sa naţional-romantică.) În afară de muzica populară maghiară Bartòk a cunoscut şi studiat temeinic şi muzica populară română, slovacă, serbo-croată şi bulgară, şi însuşindu-şi particularităţile melodico-ritmice mai multor idiomuri naţionale, a urmărit să făurească din muzica populară a acestor popoare o sinteză, un *limbaj sud-est european* (integrînd în el ulterior şi unele elemente arabe şi asiatice).

Bartòk era convins că însuşirea temeinică a spiritului creaţiei populare de către compozitorii din Răsăritul Europei constituia condiţia de a se putea elibera de influenţa muzicii occidentale, de excesele ei individualiste, de retorismul specific postromantismului [6]. El vedea în structura specifică a muzicii populare sud-est europene — moduri arhaice, trepte mobile, ritm, metru, construcţia asimetrică a frazei melodice, latenţe armonice etc. etc. — o sumă de noi modalităţi de îmbogăţire a mijloacelor de expresie. Compozitorul, cunoscînd temeinic particularităţile structurale ale muzicii populare, trebuie, după părerea sa, să le dezvolte în mod personal ajungînd astfel la un limbaj deosebit de acela al compozitorilor din Apus.

Pentru reprezentanţii de frunte ai curentului folcloric, muzica populară constituia şi un model de exprimare lapidară, de simplificare a discursului muzical, o cale spre un nou clasicism. Adresîndu-se folclorului, Paul Constantinescu în unele lucrări, dintr-o necesitate romantică, conferă temelor citate prin armonie şi procedee de dezvoltare un patos subiectiv cîteodată în contradicţie cu simplitatea lor arhaică.

Faptul că un compozitor cu un temperament şi o concepţie fundamental romantică, nu căuta să-şi inventeze singur temele, ci de dragul unui maximum de autenticitate naţio-

[5] B. Bartòk, *Scrieri alese*. Despre importanţa muzicii populare, *op. cit.* Editura Muzicală.

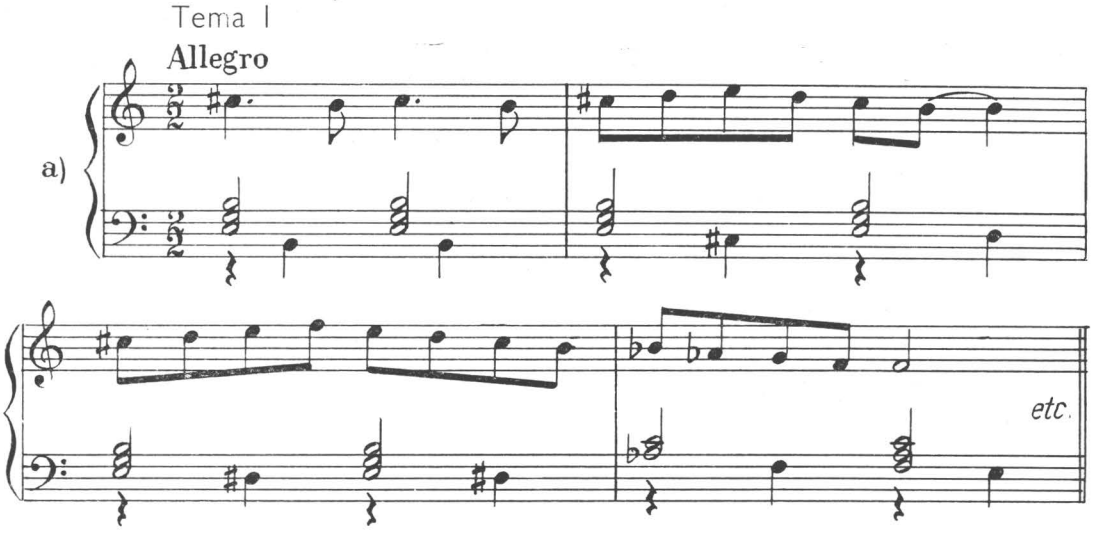
[6] « Exagerările epocii postromantice au început să devină de nesuferit. Unii compozitori au început să-şi dea seama că pe drumul acesta nu se poate merge mai departe şi că nu există altă soluţie decît de a lua o poziţie fermă împotriva secolului al XIX-lea. Pentru această împotrivire — sau să-i zicem înnoire — muzica ţărănească, anume acea parte a ei pe care o numim muzică populară propriu-zisă, pînă atunci necunoscută, a constituit un stimulent şi un ajutor de nepreţuit ». (*Scrieri alese*, cap. *Influenţa muzicii ţărăneşti asupra muzicii contemporane*. Editura Muzicală, Bucureşti).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

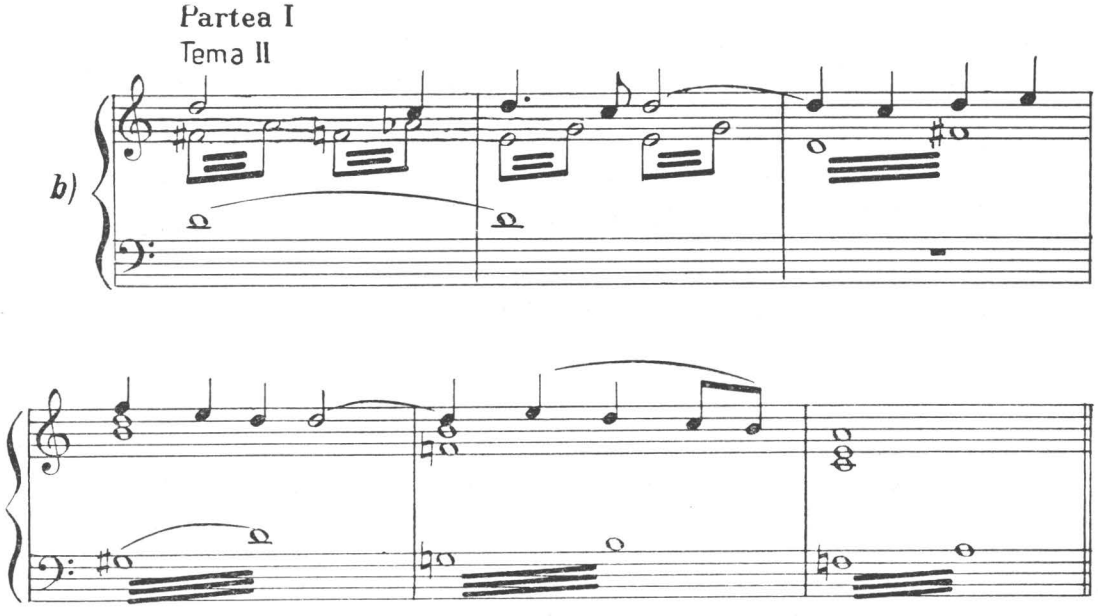
nală recurgea la împrumuturi din folclor, constituie desigur pînă la un punct o trăsătură contradictorie a unora dintre creaţiile sale tîrzii.

Pe această linie romantică se află în primul rînd *Concertul pentru pian*, clădit în întregime pe melodii populare.

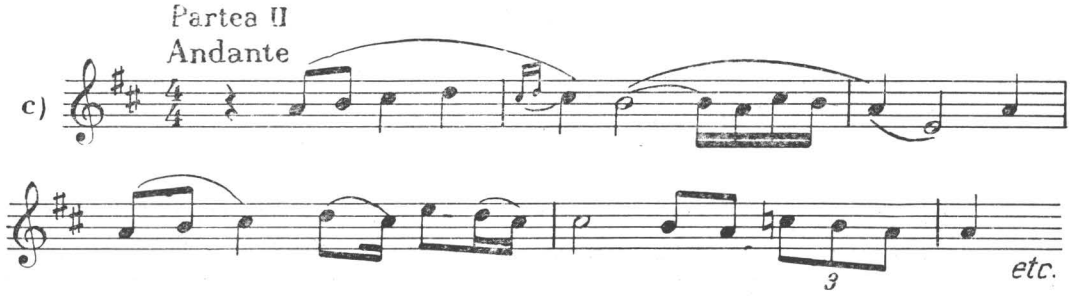
CONCERT PENTRU PIAN



Tema de mai sus reprezintă o formă uşor modificată a unei melodii populare de obîrşie orăşenească. Tema a II-a reprezintă o variantă ritmică şi armonică a temei I.

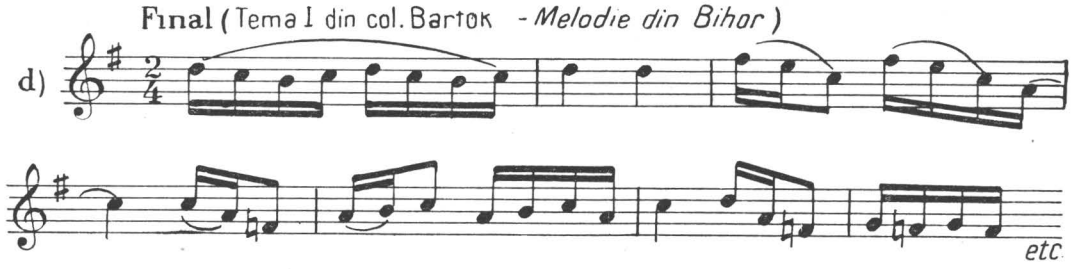


Cantilena din partea lentă mediană, este luată din folclorul ardelenesc,



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

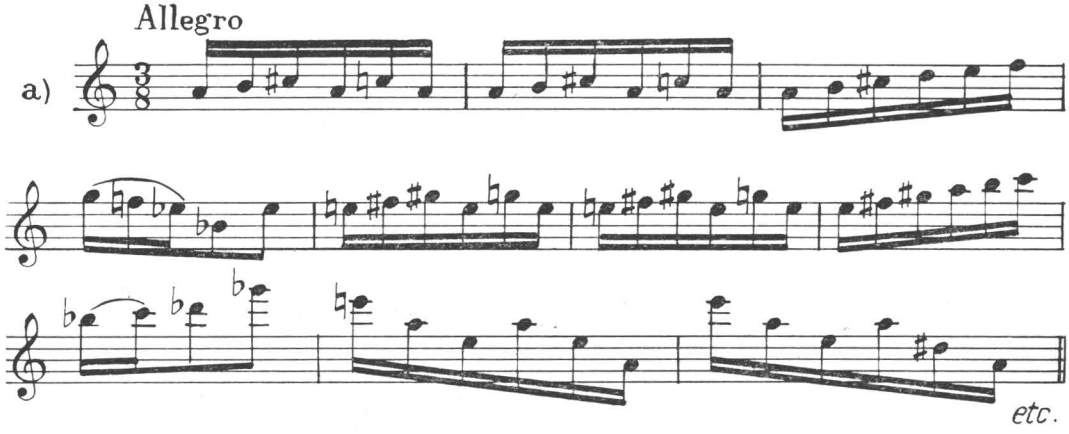
iar cele trei teme ale finalului provin din regiuni diferite.



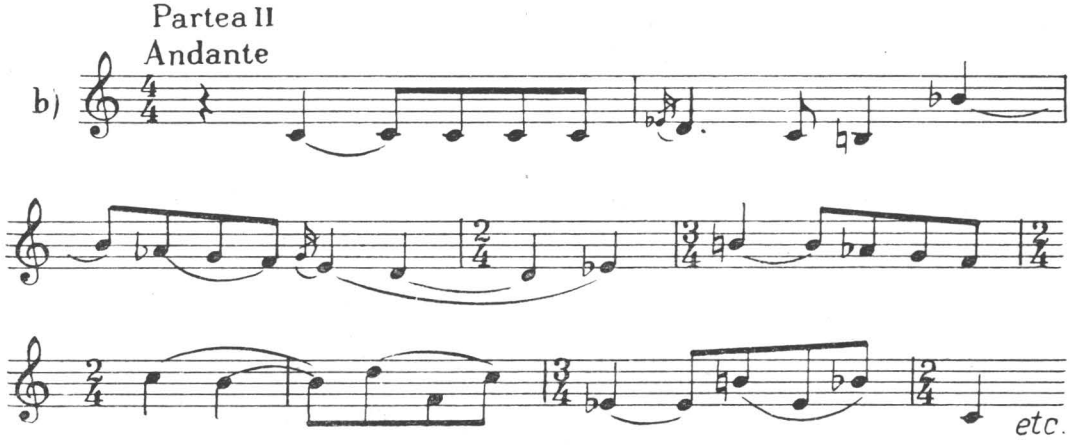
Modul de armonizare a temelor populare pe bază de alteraţii cromatice, procedeele lor de dezvoltare pe baza rolului predominant al marşurilor armonice (secvenţe armonice), un anumit colorit al hainei orchestrale etc., situează această lucrare în vecinătatea nemijlocită a *Simfoniei*, dependentă ca limbaj armonic de stilul muzicii postromantice.

Concertul de vioară (1957) care urmează după cel de pian, evitînd efuziunile romantice caracteristice concertului de pian, păstrează o anumită sobrietate în modul de exprimare. Convingătoare este şi în această lucrare măiestria dezvoltării prin care temele părţilor extreme, de proprie invenţie, capătă abia adevărata lor semnificaţie expresivă.

CONCERT PENTRU VIOARĂ



O deosebită expresivitate caracterizează în schimb tema *Andantelui*, remarcabilă şi prin largul ei suflu melodic.



Concertul pentru harpă şi orchestră solicită un interes deosebit nu numai pentru faptul că este singurul de acest fel în muzica românească, constituind chiar şi în literatura universală, unul din puţinele cazuri în care un compozitor acordă într-o lucrare de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

proporţiile ample ale unui concert, un rol atît de important unui instrument cu posibilităţi sonore şi expresive reduse.

În urma construcţiei sale, harpa este mai potrivită pentru executarea de acorduri placate sau arpegiate decît de melodii cantabile. Astfel substanţa tematică a lucrării este încredinţată în principal orchestrei, arabescurile sonore ale harpei avînd un rol coloristic.

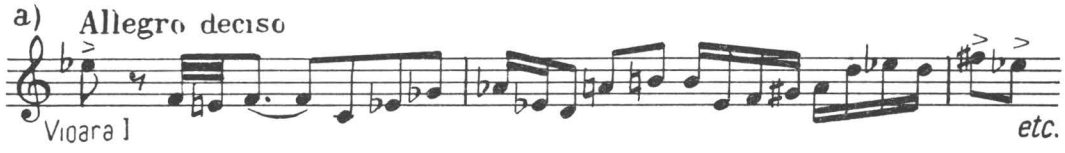
Compus în 1960 (doar cu un an înainte de *Triplul concert*), structura diatonică (cu frecvente inflexiuni modale) a concertului nu lasă să se întrevadă acele esenţiale modificări stilistice care caracterizează ultima lucrare a compozitorului.

Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră — cîntecul de lebădă al compozitorului — reprezintă punctul culminant al creaţiei sale simfonice, graţie atît conţinutului de o mai mare intensitate emoţională ca al lucrărilor simfonice compuse pînă atunci, cît şi a conciziunii formale, depăşind şi ea pe aceea a celor trei concerte anterioare.

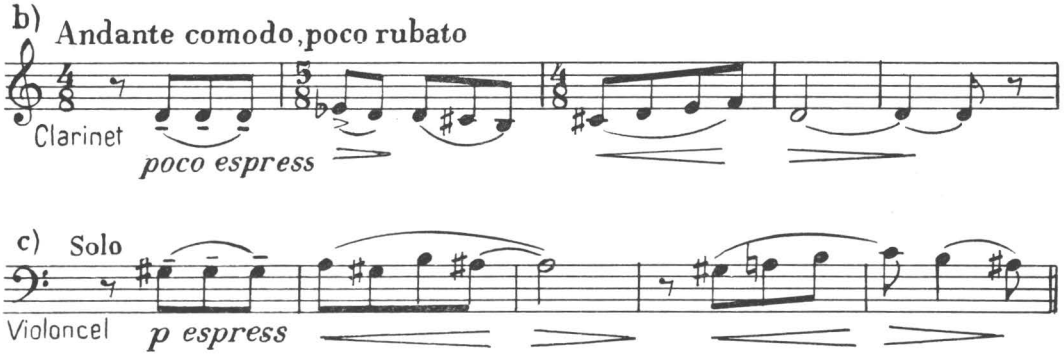
Renunţînd la citate, compozitorul pune la temelia lucrării sale un material tematic propriu. Trăsături noi ale temelor se datoresc rolului important pe care cromatismul şi folosirea amplă a treptelor mobile le ocupă de astă dată în structura melodiei.

TRIPLU CONCERT

pentru vioară, violoncel şi pian



Structura cromatică a următoarelor idei tematice îşi are sursa (la fel ca şi în cazul unor melodii de Bartòk) într-un anumit tip de bocete şi colinde din Transilvania precum şi în balade populare şi lăutăreşti (mai ales cele anti-otomane).



În cele precedente am arătat că pînă la acest concert una din caracteristicile stilului său o constituia frecvenţa temelor cu caracter vocal. Această preferinţă pentru cantabilitate s-a manifestat şi în temele de invenţie proprie. Materialul tematic din acest concert, mai ales în ceea ce priveşte partea I şi finalul, aduce ca element nou în plus şi o construcţie melodică bazată pe o succesiune de salturi. În forma aceasta ele sînt neobişnuite în muzica noastră populară, — unde chiar şi în cazul anumitor melodii de dans ce operează cu salturi —, ele păstrează o structură modal-diatonică, axată întotdeauna pe o notă centrală.

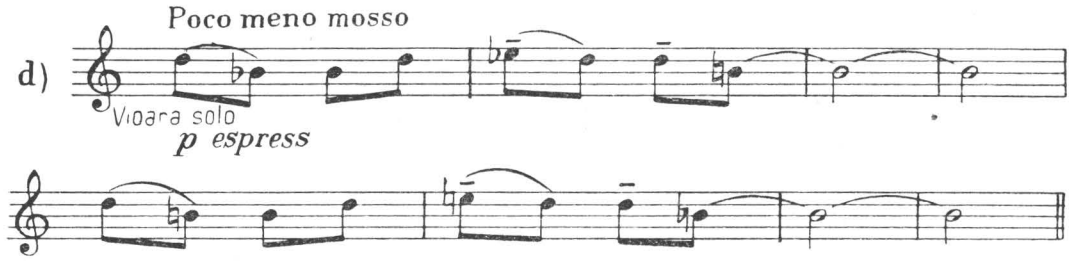
Teme cu un ambitus mare şi structură melodică modulatorică reprezintă o trăsătură inedită în gîndirea melodică a lui Paul Constantinescu, o categorică indicaţie în privinţa unor schimbări esenţiale de stil care ar fi intervenit în creaţia sa dacă moartea nu ar fi pus capăt înainte de vreme unei activităţi componistice în plină ascensiune.

Concomitent cu modificările de stil descrise mai sus şi strîns legat de ele, apare şi un mai mare contrast al conţinutului de sentimente al celor trei părţi; pe de o parte,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caracterul voliţional al primei părţi, lupta cu forţele potrivnice vieţii, căpătînd accente dramatice în cursul travaliului tematic, pe de altă parte, lirismul cald al părţii mediane, expresia resemnării şi a durerii reţinute.

Faţă de acest conţinut de nuanţă depresivă al primelor două părţi, finalul aduce o pronunţată înseninare, cu toate că ideea a doua are o accentuată notă nostalgică.



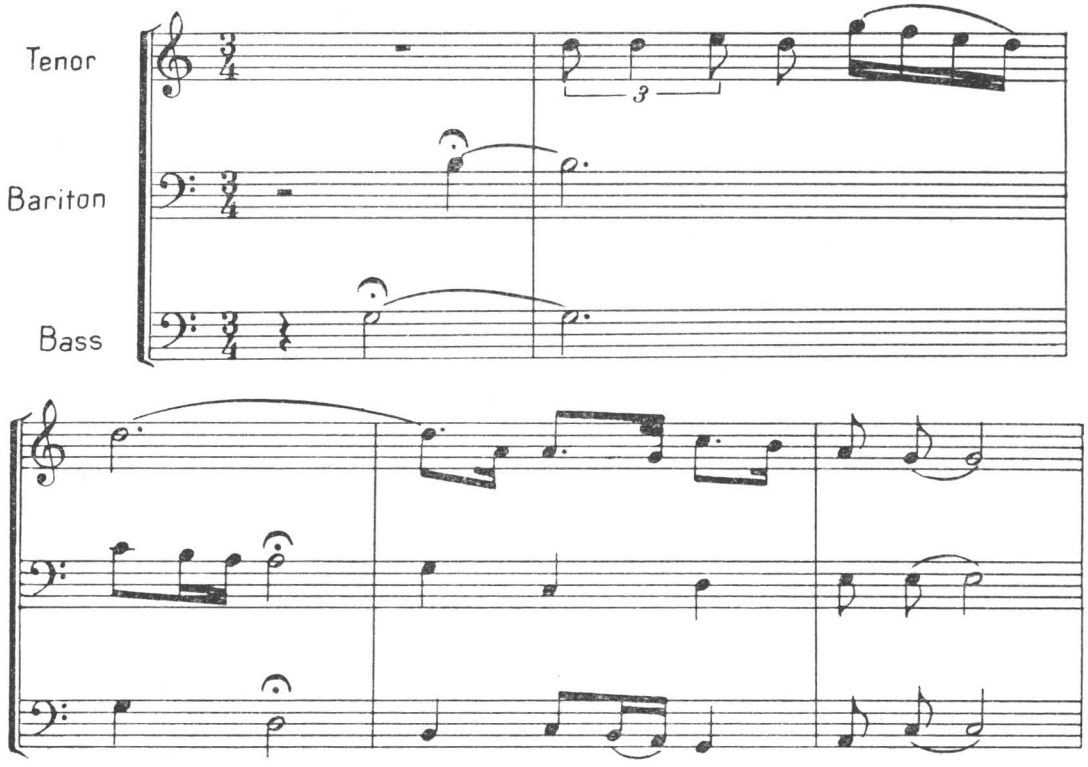
Un farmec deosebit se degajă din instabilitatea modal-tonală a temei secunde, obţinută prin oscilarea intervalelor de terţă între major şi minor, cu lărgirea, la sfîrşitul perioadei, a ambitusului de cvartă micşorată, pînă la cvarta mărită coborîtoare a acestui episod. Caracterul de nostalgică melancolie contrastează puternic cu sentimentul de voioşie, care constituie pînă la urmă nota dominantă a finalului, încheindu-se cvasi apoteotic, prin afirmarea biruitoare a forţelor vieţii.

Mult mai puţine ca număr decît lucrările sale instrumentale sînt cele vocale, coruri a cappella şi muzică vocală de cameră, lieduri şi un ciclu de patru madrigale pentru cvartet vocal cu pian.

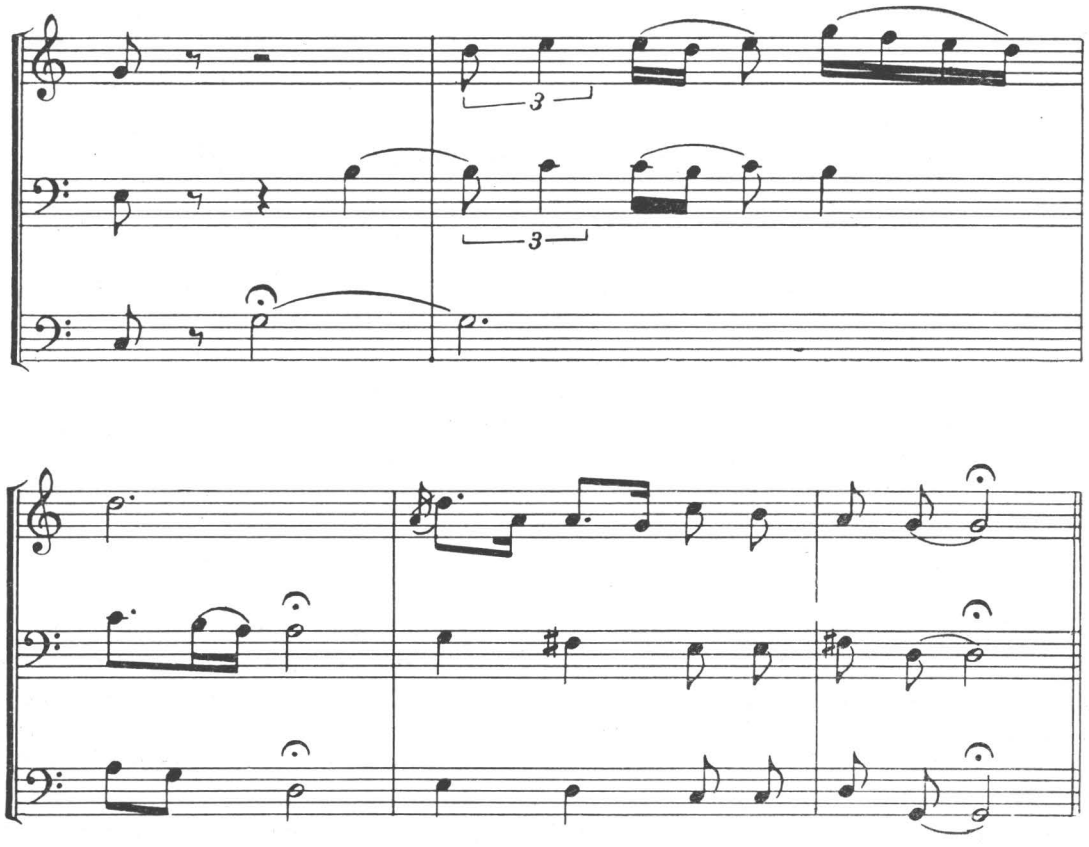
Corurile sale scrise pe melodii populare (a cappella) ne dezvăluie în mod deosebit de plastic gîndirea modală armonică a lui Paul Constantinescu, manifestîndu-se aici cu o şi mai mare autenticitate ca în lucrările sale instrumentale, după cum reiese şi din următoarele exemple, pe care le considerăm concludente în privinţa celor afirmate mai sus.

MARIE - MARIE

cor pentru voci bărbăteşti



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



După părerea noastră mai puţin reprezentative pentru definirea personalităţii artistice a lui Paul Constantinescu sînt, cu excepţia ciclului de cîntece pe versuri de Cicerone Theodorescu, liedurile compozitorului compuse pe versuri de Tudor Arghezi.

Cu toate că lirismul constituie una din trăsăturile componente ale structurii sale psihice, cadrul intim al liedului şi astfel implicita necesitate a unei concentrări maximale a substanţei muzicale purtătoare a emoţiei se află oarecum în contradicţie cu înclinaţia sa de a se exprima în forme muzicale extensive, bazate pe dezvoltare.

Aceasta o dovedeşte şi cazul celor patru madrigale pentru cvartet vocal şi pian pe versuri de Eminescu. Cu excepţia celei de-a treia piese a ciclului, în care melodia are plasticitatea şi simplitatea unui cîntec popular, în celelalte ea are oarecum izul de romanţă. Termenul de madrigal este poate impropriu folosit, deoarece scriitura lor contrapunctică este determinată nu de necesitatea de a reda prin patru individualităţi melodice suprapuse conţinutul emoţional al poeziilor, ci este folosită cu scopul de a compensa scurta respiraţie a melodiei prin procedee de dezvoltare contrapunctică, în care mersul vocilor se conduce după considerente vertical-armonice.

După părerea noastră partea cea mai de valoare din creaţia sa vocală de cameră o constituie ciclul de 7 cîntece « Din Uliţa noastră » pe versuri de Cicerone Theodorescu. Dat fiind talentul de descripţiune, de caracterizare, simţul de punere în valoare a contrastelor, Paul Constantinescu a reuşit să realizeze o lucrare cu o cuprinzătoare gamă de sentimente şi imagini, care, pornind în primul lied, *Inchinare*, de la evocarea duioasă a amintirilor de tinereţe, trece în mod gradat printr-o serie de stări emoţionale. Deosebit de expresiv este redată imaginea dureroasă a înmormîntării unui muncitor şi jalea familiei mortului *(După mort)*, tensiunea şi sentimentul de revoltă a muncitorilor în cîntecul următor *(Grevă)*, satira muşcătoare în cel de-al patrulea cîntec *(Pitpalacul)*. În punctul culminant al ciclului, *Cu dubele de pîine* — dramatica scenă a împuşcării greviştilor — compozitorul a găsit mijloace de expresie deosebit de sugestive, efectul cel mai puternic fiind obţinut la sfîrşitul cîntecului printr-o maximă simplitate a mijloacelor de expresie, fraza melodică interpretată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de cîntăreţ fără acompaniament, redînd « liniştea înfiorătoare de după încetarea ultimei rafale » [7]. Ultimul lied al ciclului, *Hrisov de mai*, înfăţişînd viaţa de azi a uliţei, aduce după tensiunea dramatică a părţilor anterioare o destindere şi o înviorare, impresionînd prin lirismul său.

Pregnanta caracterizare muzicală a acestor imagini care se desfăşoară ca o acţiune dramatică, constituie o nouă dovadă a dotării deosebite a lui Paul Constantinescu pentru operă, reprezentată în creaţia sa din păcate doar prin cele două opere, un balet şi un poem coregrafic.

Chiar şi această sumară trecere în revistă a creaţiei lui Paul Constantinescu, cuprinzînd toate genurile muzicale, poate demonstra convingător că un compozitor în posesia unui talent deosebit poate făuri din elementele muzicii populare un limbaj cult capabil de a exprima un cuprinzător conţinut de sentimente şi idei.

Compozitorii români care şi-au început activitatea creatoare între cele două războaie mondiale şi — exceptînd pe cei decedaţi între timp — şi-o desfăşoară pînă azi, şi-au asumat misiunea de o deosebită importanţă de a crea o artă muzicală cu puternice trăsături naţionale. Alimentată din cîntecul şi dansul popular, arta lor îmbină expresivitatea directă a melodiei populare — adesea de forme arhaice — cu complexitatea tehnicii componistice contemporane.

Datorită autenticităţii ei naţionale, opera muzicală a lui Paul Constantinescu reprezintă una din dovezile cele mai elocvente şi cele mai izbutite ale strădaniilor acestei generaţii de a crea pe baza limbajului de puternică rezonanţă folclorică o legătură organică între muzica populară şi arta cultă, făcînd-o astfel accesibilă unui cerc mai larg de iubitori de muzică. În acelaşi timp, graţie măiestriei şi perfecţiunii ei formale, creaţia lui Paul Constantinescu, atît de variată în privinţa conţinutului, formei şi a genurilor cultivate, rămîne una din valorile cele mai constante ale patrimoniului nostru artistic, o contribuţie românească reprezentativă în cadrul curentului folcloric contemporan.

[7] A. Raţiu. *Ciclu de cîntece. Din uliţa noastră. Muzica*, nr. 10/1960.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NECULAI LUCHIAN

S-a născut la Iaşi, prin anul 1821 [1]. Şi-a făcut primele studii în şcoala de la Trei-Ierarhi; mai tîrziu intră la Academia Mihăileană, unde are « conclasieni » care s-au ilustrat apoi în viaţa politică şi culturală [2]. Debutează ca « diletant » la începutul anului 1838, pe scena *Teatrului de Varietăţi* din Iaşi, jucînd împreună cu Dimitrie Gusti şi Gh. Stihi în comedia *Văduva vicleană*, localizare de Gh. Asachi după August von Kotzebue [3]. Plecat în Franţa să studieze pictura, frecventează spectacolele pariziene de teatru şi operă şi ia lecţii de artă dramatică cu faimosul comic de la *Théâtre du Palais-Royal*, Pierre-Alfred Ravel şi marele actor-pedagog Pierre Levassor [4]. Mai tîrziu face studii de muzică în Italia. După 1842, întors la Iaşi, Neculai Luchian, care interpretase mici roluri la *Théâtre du Palais-Royal* din Paris, joacă atît în reprezentaţiile trupei moldoveneşti, la *Teatrul de Varietăţi* (1844—1846), cît şi în spectacolele trupei franceze, conduse de Marie Thérèse Frisch [5]. Discipol şi emul al lui Matei Millo, continuă să joace sub îndrumarea acestuia la *Teatrul cel Mare* de la Copou (1846—1852). La reprezentaţia din 25 februarie 1846, cu piesa *Jicniţerul Vadră la Teatrul Naţional*, de Alecu Russo, Neculai Luchian, împreună cu actorii Neculai Teodoru şi Teodor Teodorini, rostesc « pe sţena teatrului frazuri oprite de către ţenzură, pricinuitoare de scandaluri şi tulburarea liniştei obşteşti . . . » [6]. Prin ofisul domnesc către postelnicul Nicu Ruset, dregătorul ţinutului Bacău, actorii sînt surghiuniţi la mănăstirea Caşinul. În vara anului 1851, după revoluţie, trupa teatrului moldovenesc condusă de Matei Millo dă reprezentaţii în turneu în oraşele Roman, Bacău, Focşani, Bucureşti, Galaţi, Brăila, Bîrlad, Vaslui; cronica timpului numără pe Neculai Luchian printre fruntaşii trupei, alături de Smaranda Merişescu şi Gabriela Negroni.

După plecarea lui Matei Millo din Iaşi, în stagiunea 1852/53, conduce împreună cu tragedianul Ioan Poni trupa moldovenească de la *Teatrul cel Mare* de la Copou. După moartea lui Ioan Poni (1854), figura centrală a teatrului ieşean devine Neculai Luchian, blestemat de familie pentru că vroia să se facă « paiaţ », aclamat de publicul ieşean, care-l investeşte cu titlul de « actorul său », « comicul său » [7]; recunoscut ca atare de ceilalţi actori ai generaţiei sale, el este promotorul unui stil comic original, care continuă tradiţia inaugurată pe scena ieşeană de Matei Millo. În iulie 1855, Vasile Alecsandri, căruia îi era prieten şi confident [8], cere prin suplica adresată Sfatului Administrativ să fie înlocuit la direcţia teatrului naţional de Neculai Luchian şi de spătarul Dimitrache Crahti. Timp de trei stagiuni (1855/56—1857/58), în prima stagiune împreună cu D. Crahti, protectorul său,

[1] N. Ţincu, *N. Luchian 1821—1893*, în *Revista nouă*, Bucureşti, 1895, nr. 6, p. 207.

[2] N. A. Bogdan, *Schiţe din biografia marelui artist Neculai Luchian*, *ms.*, conservat la Muzeul Teatrului Naţional Bucureşti, nr. înreg. 115/6, fila 1 r.

[3] După relatări verbale, făcute de Gabriela Luchian lui T. T. Burada, dar vezi şi A(liquis de) O(mnibus), *Hronica teatrală*, în *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1853, nr. 23.

[4] S. Teleajen, *Însemnări pentru o istorie a Teatrului Naţional Iaşi 1800—1945*, în *140 ani de la primul spectacol în limba română*, Iaşi, 1956, p. 42.

[5] N. A. Bogdan, *Oraşul Iaşi*, ediţia a II-a, Iaşi, 1913, p. 286.

[6] Ofisul domnesc din 26 februarie 1846, *ms.*, conservat la Arhivele Statului Iaşi, dos. 9856 al *Departamentului dinăuntru*, Tr. 1772, op. 2020.

[7] Aliquis, *Hronica teatrală*, în *Gazeta de Moldavia*, Iaşi, 1854, nr. 13.

[8] Scrisoarea lui V. Alecsandri către N. Luchian, din 16 februarie 1858, *ms.*, conservată la B.A. Republicii Socialiste România Secţia de corespondenţă, fond *V. Alecsandri*, cota $S\frac{31(2)}{LVIII}$.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

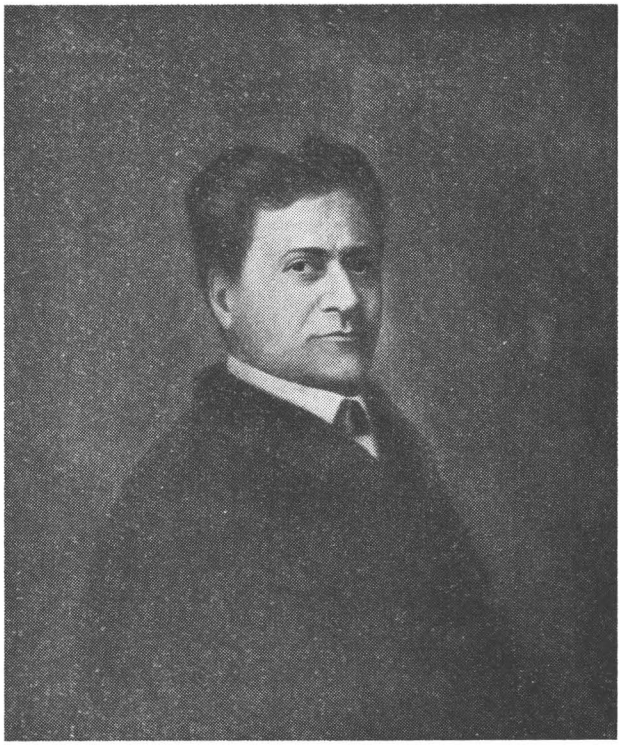


Fig. 1. — *Neculai Luchian. Portret de C. D. Stahi (Muzeul Teatrului Naţional — Iaşi). Foto N. Ionescu.*

apoi singur, conduce trupa moldovenească şi îşi atrage elogii, dar şi critici în presă. I se dă rangul de boier comis, în anul 1857 [9]. Dar acela despre care un cronicar al vremii scria că « e semanat pe binecuvîntatul pămînt al Moldovei la zavera de la 1821 . . . » [10] cîntă pe scena teatrului, cu ocazia reprezentării piesei *Cinel-Cinel*, de V. Alecsandri (1858), cuplete unioniste şi este arestat din ordinul caimacamului N. Vogoridy; prietenia poetului şi garanţia că « o să se cumînţească » [11], dată de C. Negri şi A. Docan, îl scapă însă de închisoare. În stagiunea 1858/59, deşi directorii oficiali sînt Alecu Fotino şi Mihail Galino, directorul de fapt al teatrului « nacional » din Iaşi rămîne tot Neculai Luchian [12].

Cîteva stagiuni la rînd (1860/61 [13] — 1865/66) Luchian este actorul care dictează în teatrul ieşean repertoriul, distribuţiile şi jocul scenic, dar nu formează actori şi nici nu creează o şcoală de interpretare. Sînt ani de glorie artistică. În 1865, în toamnă, ia în antrepriză teatrul ieşean şi obţine funcţia de director; deţine vreme de două luni şi direcţia teatrului francez. În stagiunea 1865/66 redactează un *Regulament al Teatrului Român* [14], tipărit abia în 1867, şi apoi, din cauza neînţelegerilor, renunţă şi la antrepriză şi la directorat. În repetate rînduri doreşte să preia direcţia teatrului şi nereuşind, părăseşte scena ieşeană. În stagiunea 1868/69 joacă la Chişinău, cu o trupă proprie; în stagiunea următoare la Bîrlad, după ce nu îi este admisă cererea de încredinţare a direcţiei teatrului ieşean. În sfîrşit, în stagiunea 1870/71, lui Neculai Luchian, care a avut întotdeauna veleitatea de a conduce trupa nu numai în perspectiva iniţiativelor şi realizărilor artistice, ci şi în aceea a beneficiilor materiale personale, i se acordă concesia Direcţiei Teatrului pe timp de cinci ani; angajează trupa lui Mihail Pascaly, închiriază clădirea *Teatrului cel Mare* de la Copou care aparţinea fostului domnitor al Moldovei, Mihail Sturza, aduce o trupă de balet din străinătate şi o orchestră vieneză [15], dar spiritul său despotic provoacă neînţelegeri între direcţie şi actori şi este nevoit să cedeze concesiunea. Rămîne totuşi în teatru şi continuă să joace repertoriul clasic moldovenesc de comedie, îmbogăţit de roluri din repertoriul francez de comedii şi vodeviluri (1870/71 — 1874/75). În stagiunea 1876/77 încercarea de a se constitui într-o societate, împreună cu Costache Bălănescu şi Mihail Galino, cu scopul de a forma o nouă trupă [16] sub direcţia acestui triumvirat dă greş şi Luchian se retrage din nou din teatru.

[9] N. A. Bogdan, *Schiţe din biografia marelui artist Neculai Luchian*, . . . fila 3 v.

[10] I. St., *Teatru naţional. I Începutul, II rădicarea şi III căderea lui*, în *Zimbrul şi Vulturul*, Iaşi, 1858, nr. 35, p. 139.

[11] N. Ţincu, *loc. cit.*, p. 206.

[12] La 10 octombrie 1859, M. Galino şi T. Porfiriu preiau « decorurile, costiumurile şi repertoriul » teatrului de la Neculai Luchian, fostul director; cf. actul oficial, *ms.*, conservat la Arhivele Statului Iaşi, fond *Documente pentru Teatrul din Iaşi*, pachet 318, nr. 17.

[13] Dosarul *Osebite socotele şi quitanţe a Teatrului Naţional din sezoana 1860—61* (angajamentul domnului «Lucain»), *ms.*, conservat la Arhivele Statului Iaşi, fond *Documente pentru Teatrul din Iaşi*, pachet 318, nr. 90.

[14] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, Iaşi, 1922, p. 229.

[15] N. A. Bogdan, *Schiţe din biografia marelui artist Neculai Luchian*, . . . fila 4 r.—4 v.

[16] L.C.G., *În chestiunea teatrului*, în *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1876, nr. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Neînțelegerile se șterg însă cu prilejul înființării *Societății Dramatice*. Neculai Luchian este declarat printre primii societari clasa I la 19 august 1879 [17] și, împreună cu Mihail Galino și Elena Lașcu-Evolschi, reprezentant al societarilor pe lîngă comitetul de conducere al teatrului [18]; totodată, cei trei actori de prestigiu ai trupei ieșene, Neculai Luchian, Costache Bălănescu și Mihail Galino sînt aleși pentru a ocupa pe rînd, prin tragere la sorți, postul de director de scenă [19]. Peste un an, în stagiunea 1880/81, Luchian se retrage din teatru și din Societatea Dramatică [20] pentru a reveni în stagiunea următoare, ca actor și director de scenă în locul lui Costache Bălănescu, « ținînd cont de mare aclamațiune a d-lor societari » [21]. Retragerea din teatru — în aceeași stagiune — a soției sale, actrița Gabriela Luchian, partenera inegalabilă a actorului în comediile bulevardiere franțuzești, rămîne însă definitivă.

În anii 1885—1888, la sfîrșitul unei lungi cariere, decanul de vîrstă și de măiestrie al teatrului ieșean interpretează vechiul său repertoriu de scenă, cizelează încă acele « intonații inimitabile » care au încîntat-o pe Aristizza Romanescu [22], fixează ultimele detalii ale unui stil burlesc, care s-a bucurat de faimă în epocă și a fost imitat de comicul Ion Lupescu [23] și de alți comedieni moldoveni. A tradus, adaptat și prelucrat foarte multe vodeviluri și comedii din repertoriul francez al timpului [24]. Apare încă pe afișe, ca actor și director de scenă, în stagiunile 1889/90, 1891/92, 1892/93 [25], cînd debutează în teatru fiica sa, Magdalena Luchian [26].

Neculai Luchian moare la 1 iulie 1893, la Iași [27].

★

Anii de formație la Paris (1839—1844), la *Théâtre du Palais-Royal*, viața boemei pariziene, stilul de joc al unor tineri dar celebri comici ai teatrului bulevardier, Pierre Levassor [28] și Pierre-Alfred Ravel [29], vor marca pentru totdeauna arta lui Neculai Luchian și influențele primite atunci se vor putea urmări mult timp în creațiile lui. În « shoala declamatorie » inițiată de Matei Millo la *Teatrul de Varietăți* din Iași (1844—1846), pe scena moldoveană cu actorii, repertoriul și publicul ei, Luchian avea să învețe să desprindă din moravurile vremii și societății în care trăia elementul uman autohton, pitoresc și autentic, și să-l reprezinte pe scenă după vechea declarație de credință a adevărului în arta dramatică, pe care Dorant, eroul lui Molière din *Critica școlii nevestelor* și virtualul maestru al lui Diderot o făcuse în 1663 pe scena teatrului de curte al Franței: « . . . Cînd zugrăvești figuri de eroi, faci ce vrei. Sînt portrete lăsate la cheremul tău, în care nimeni nu caută vreo asemănare. Iar dacă vrei să redai supranaturalul, n-ai decît să te lași dus de pornirile unei imaginații care-și dă frîu liber și care părăsește lesne tărîmul adevărului, ca să prindă miraculosul. Dar cînd zugrăvești *oamenii*, trebuie să-i zugrăvești după natură. Ți se cere ca portretele să semene cu modelul lor viu și n-ai făcut nimic dacă nu ți-ai zugrăvit contemporanii în așa fel încît să poată fi recunoscuți ». Sursă de inspirație, realitatea autohtonă invadează, umple și vivifică schemele de joc aduse de la Paris și sistemele de *lazzi* comice, preluate de la actorii francezi care le moșteniseră la rîndul lor de la marii actori italieni din perioada tîrzie de înflorire a *commediei del'arte*. Modelul parizian al actorului *comique-charge* [30] nu se va schimba însă niciodată.

Reîntors de la Paris, Neculai Luchian, admiratorul și discipolul lui Pierre Levassor, cel neîntrecut în arta de a crea caricaturi scenice și roluri extravagante, și al lui Pierre-Alfred Ravel, maestru în rostirea replicii comice, începe prin a juca rolurile ținute în repertoriul bulevardier francez de marii actori ai timpului. Tînărul Albert de Germany din *Treizeci de ani sau Vieața unui jucător de cărți*, de Victor Ducange (1844), Rodolf, un galant, în

[17] Foaie anexă, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, *ms.*, conservat la Muzeul Teatrului Iași, nr. inv. 842/22670.

[18] Procesul verbal nr. 98, din 12 octombrie 1879, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, . . . fila 267.

[19] Procesul verbal nr. 43, din 4 septembrie 1879, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, . . . fila 124.

[20] Anexa raportului de la ședința Societății Dramatice, din 20 noiembrie 1881, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, . . .

[21] Ciorna numirii, 9 iunie 1881, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iași, f. nr. inv.

[22] Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1960, p. 74.

[23] *Teatru*, în *Moldova*, Iași, 1868, nr. 39, p. 218.

[24] *Sora lui Jocris* (*Soeur de Jocrisse*), de Varner și Duvert (1854), *Jijianul*, vodevil prelucrat de N. Luchian (1855), *Hai cu nunta sau Capela de pae* (*Un Chapeau de paille d'Italie*), de E. Labiche și Marc Michel (1857), *Soacra și ginerile*, de E. Grange și Lambert Thiboust (1871), *Rudele din provincie*, comedie-vodevil de Emil Abraham (1873), *Domnul Încurcă-tot*, de Th. Barrière și Lambert Thiboust (1892) și multe altele, reprezentate de nenumărate ori pe scena ieșeană.

[25] Afișe, 1889, 1890, 1892, 1893, conservate la Muzeul Teatrului Iași, f. nr. inv. Dintre piesele a căror direcție de scenă a fost semnată de N. Luchian: *Revizorul general*, localizare de Petre Grădișteanu, după Gogol (1892), *Doamna Aubert*, de Ed. Plouvier (1892), *Crimă și pedeapsă*, după Dostoievski, de Paul Ginsty și Hugues Le Roux (1892), *Viața vagabondă* (*Scènes de la vie de Bohème*), de H. Murger și Th. Barrière (1892/93), *Despot Vodă*, de V. Alecsandri (1893).

[26] N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, p. 306.

[27] Memoriul bibliotecarului Teatrului Național din Iași, Em. Al. Manoliu, adresat Direcției Teatrului, din 16 noiembrie 1929, *ms.*, conservat la Muzeul Teatrului Național București, nr. înreg. 520/1 din 1958, și dosarul *N. Luchian*, conservat la Muzeul Teatrului Iași, nr. inv. 96/21876.

[28] Actor comic francez (n. 1808—m. 1870); a jucat la *Théâtre du Palais-Royal* (1830—1840), într-un repertoriu de vodeviluri, apoi la *Théâtre des Variétés* și din nou la *Théâtre du Palais-Royal* (1843—1846); excela în rolurile « travesti », iar abilitatea sa de a se transforma sub înfățișări multiple fără să părăsească scena și de a parodia stilurile de joc și personajele melodramatice îi adusese laurii unei largi popularități.

[29] Actor comic francez (n. 1814—m. 1881); pînă în anul 1841 a jucat la *Théâtre des Variétés*, apoi la *Théâtre du Vaudevilles*; la *Théâtre du Palais-Royal* (1841—1868) este renumit pentru arta deghizamentului scenic, pentru gesturile și mimica de o incomparabilă mobilitate; farsa și cuvîntul de spirit erau o marcă de noblețe pentru actorul de comedie în societatea acelei vremi și Pierre-Alfred Ravel se bucura de o vogă specială în acest sens.

[30] Așa îl definește Aristizza Romanescu, cînd joacă împreună cu el pe scena ieșeană, tîrziu, în stagiunea 1885/86; cf. Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Zece ani din vieaţa unei femei sau Sfătuirile rele, de E. Scribe (1844), Ferdinand în *Furiosul* (1845) [31], Al doilea arlechin în *Gemenii din Bergam*, de Florian (1845), faimosul succes al lui Bouffé, rolul titular — Iosif — din *Ştrengarul din Paris (Gamin de Paris)*, de Alfred Bayard şi Louis-Emile Vanderburch (1845), sînt urmate de roluri de compoziţie în *Don Cezar de Bazan*, de Philippe Dumanoir şi Adolphe D'Ennery (1847) şi în *Contrabandul sau Mărfurile engleze*, prelucrare de Gh. Asachi (1847), şi, în sfîrşit, surprinzător, de Contele de Moldav (bătrînul conte Moor, în adaptare moldovenească) în *Robert, şeful bandiţilor — Hoţii*, de Schiller, « imitată din nemţeşte de Lamartilier » (1845, 1847). Amintirea lui Frédérick Lemaître, « l'homme tempête » al teatrului francez, şi prezenţa lui Ioan Poni pe scena ieşeană se revelă în abordarea eroilor de factură romantică. Dar Luchian părăseşte curînd un repertoriu de roluri străin temperamentului său şi numai *Ştrengarul din Paris* mai este reluat. După Contele de Moldav urmează Bîrzu, « bătrîn logodnic a Viorichii », în *Baba Hîrca*, de Matei Millo (1849, 1851, 1856) sau ţăranul Miron din *Doi ţărani şi cinci cîrlani*, de Costache Negruzzi, « caracterisat cu un natural minunat » [32], şi după tipuri de compoziţie ca gondolierul Luidgi în *Veneţieana sau Calăul secret din Venţiea*, de Anicet Bourgeois (1851), partituri de bravură comică în *Tuzu Calicu* [33] şi *Un trăntor cît zece* [34], comedii-vodevil de Matei Millo, care intră în repertoriul permanent al actorului, jucat pînă la bătrîneţe.

Creatorul lui Guliţă din *Chiriţa în Iaşi sau Două fete ş-o neneacă* (1850) şi *Chiriţa în provincie* (1852) joacă în toate comediile şi vodevilurile lui Vasile Alecsandri: « monsiu » Nicu Tolinescu, îndrăgostit stîngaci, în *Ramaşagul* (1845) [35], Papă-Lapte, « tînăr cu educaţie, calfă de spiţer », în *Kir Zuliaridi* (1852) şi Banul Hagi-Flutur, « bătrîn ridicol », în *Doi morţi vii* (1851); Leonil, cadet de cavalerie, în *Iaşii în carnaval sau Un complot în vis* (1845, 1846), Comisul Nicu Pîlciu, « prostuţ, dar holtei », turburat şi absent, în *Piatra din casă* (1847, 1864, 1874, 1878) şi tomnatecul Antohi Sgîrcea, « negustor de laudă şi de ocară », misan-

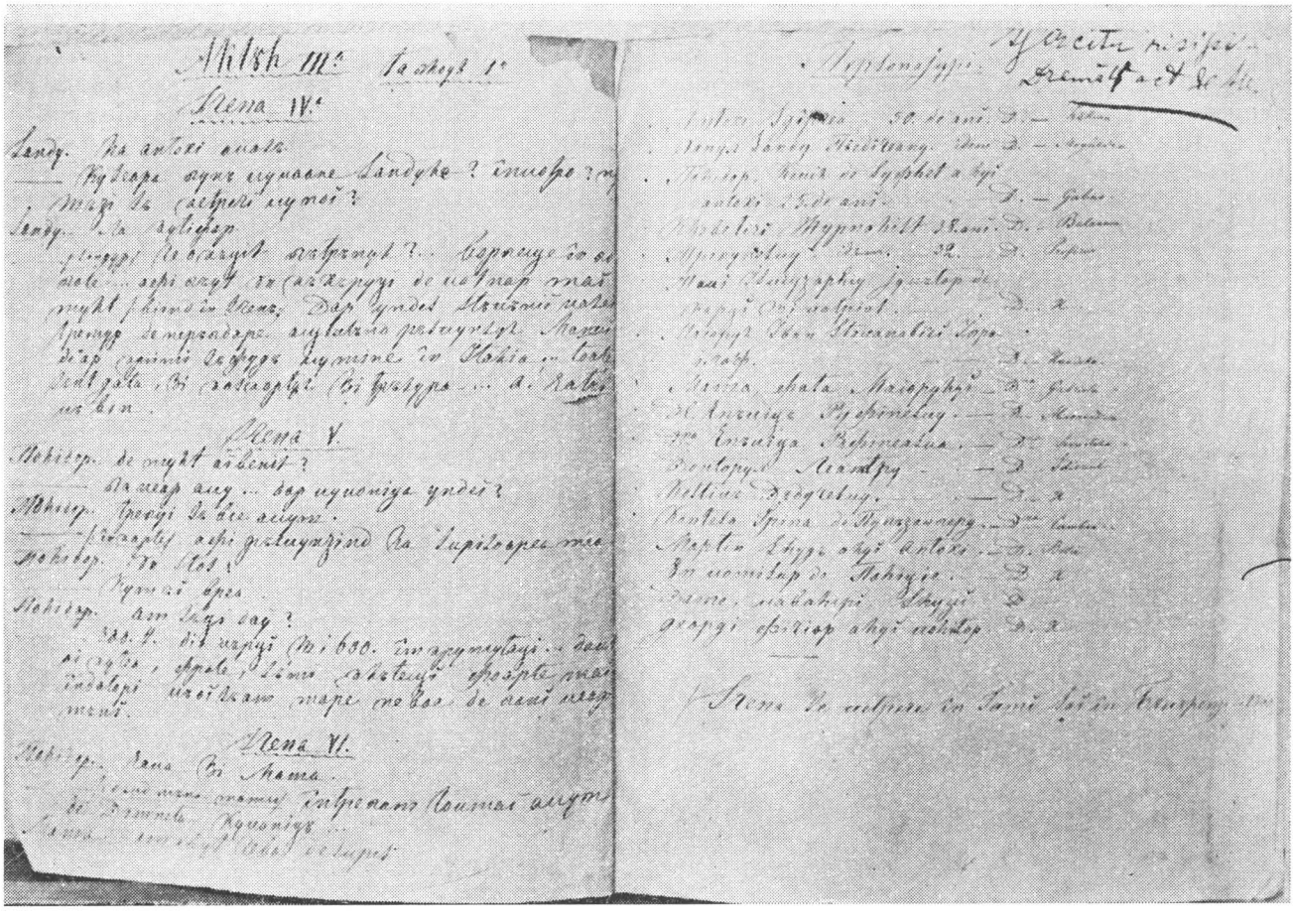


Fig. 2. — *Caietul manuscris* Sgîrcitu risipitor, *copie din* Repertoriul lui Neculai Luchian. *Printre « personajuri »: « Antohi Sgîrcea, 50 de ani — D. Lukian ». Foto N. Ionescu.*

[31] Afiş pe mătase, 1845, conservat la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 59/21839.

[32] C. Negruzzi, *Notă*, la *Doi ţărani şi cinci cîrlani*, Iaşi, 1849, p. 34.

[33] Copie din *Repertoriul lui Neculai Luchian*, donat Teatrului Naţional, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 782/22608.

[34] Copie din *Repertoriul lui Neculai Luchian*, donat Teatrului Naţional, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 784/22610.

[35] D.G., *Teatru naţional*, în *Albina românească*, Iaşi, 1846, nr. 5, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trop şi bon vivant, care întreţine « trîmbiţaşi de merite » şi o seră de portocali şi camelii ca să lase clironomie o ulcică goală, în *Sgîrcitu risipitor* [36] (după 1860 — *n.n.*) [37]; Alecu Verişanu, actor, declamînd tirade tragice, în *Creditorii* (1844) şi « palamariul de la Sf. Onofrei », Colivescu, fost clopotar, gîngav şi sîsîit, cîntăreţ de « ohtoic » şi « musicant recrut » cu trombon în *Paraclisierul sau Florin şi Florica* (după 1865 — *n.n.*) [38]. Moda timpului cerea actorului comic demonstraţia de virtuozitate a travestirilor şi compoziţiei, practicate nu numai de maeştrii parizieni ai lui Neculai Luchian, dar şi de Matei Millo şi Teodor Teodorini. Un cronicar, urmărind mai mult capacitatea actorului de a se transforma în categorii de personaje şi mai puţin varietatea creată în cadrul unui singur tip dramatic, îl găseşte « neimitabil » pe Luchian « în rola de slugă, de ţăran, de bătrîn,de cuconaş prost » [39]. Dar rolul *de gen, comique-charge*, este unic şi tradiţia de interpretare a lui una singură, şi tocmai în diferenţierea subtilă prin detalii şi nuanţe, personaj de personaj înăuntrul aceluiaşi gen aşa încît roluri care semănau par să nu mai semene, în excesiva minuţie a invenţiei comice stă forţa particulară a artei lui Neculai Luchian.

Mărunt, slab, « cu ochii scînteietori în care strălucea inteligenţa şi spiritul » [40], uşor disproporţionat, cu un cap mare şi umeri înguşti, are în toate portretele — postume — şi în vechile fotografii o alură romantică; în roluri însă, apare schima măştii tragicomice, cu riduri adînci care sugerează excesiva sa mobilitate mimică. Caricaturile create pe scena ieşeană de actorul *comique-charge* sînt reflexul unui curent iniţiat în teatrul francez de marele actor romantic Frédérick Lemaître, care creează în 1823 rolul lui Robert Macaire din melodrama *L'Auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand şi Paulyanthe, într-o sclipitoare bufonerie. Parodierea rolului devine o condiţie sine qua non pentru un actor comic şi adeptul acestei viziuni inedite în spectacol a fost şi Pierre Levassor. Neculai Luchian aplică noua modalitate de interpretare care împrospăta — scenic — un repertoriu epuizat, amplificînd enorm rolurile comice din vodeviluri şi farse şi dînd o savoare insolită rolurilor terne de melodramă sau comedie lirică. Din această parodiere apare stilul său original de joc care se cristalizează încetul cu încetul în imaginea unui erou comic foarte rar, *ingenuul*.

« Pompier voinicos şi ibovnic a Măriucăi » [41], travestit în dădacă, înconjurat de o mulţime de copii, înşelînd pe boier, stăpînul Măriucăi, şi jucîndu-i necontenite farse în *Jijianul*, vodevil prelucrat de actor (1855, 1856, 1871), exagerînd pînă la caricatura burlescă în *Ralf banditul sau Subteranele monastirei St. Norbert* (1871) sau în *Corabia Salamandra*, de Th. Dolivry, D. Forges şi Ad. Leaven (1873), în Pupinel din farsa *Criminalistul sau Omul care-şi ucide femeia* (1871, 1874), în Nonancourt (« Nouaunantour », pe afiş), « un peu gris, un peu pochard », pepinieristul care-şi pierde ghiveciul cu lămîiţă din *Hai cu nunta sau O capelă de paie de Italia*, de Eugène Labiche şi Marc Michel (1874, 1889 [42]), Luchian, « comic *marcant* şi *tînăr* » [43] la aproape 60 de ani, creează, cu nesfîrşite variaţii, « comici naivi şi ingenui » [44], acelaşi rol de gen.

În Lefebvre din *Două despărţenii* (1871), vechi vodevil din repertoriul lui Matei Millo, năuc şi încurcă-lume, cu jobenul de carton turtit şi ciorapi vărgaţi, cărînd din loc în loc o colivie şi o valiză cu burduf, cu masca tragicomică a celui de prisos, oprindu-se, meditînd, monologînd, în « figura ciudată a tipului ridicol numit Jocris » [45] din *Sora lui Jocris (Soeur de Jocrisse)*, de Varner şi Duvert (1849 [46], 1854, 1864, 1867, 1870, 1874, 1889 [47], ultimul rol jucat pe scenă de actor [48]), farsă în care « tot spiritul ei stă în spargerea vaselor, în mînjirea dantelelor domnişoarei cu cerneală şi în transformarea papagalului în pisică » [49], Neculai Luchian excelează; fostul său maestru, Pierre-Alfred Ravel în turneu la Iaşi în 1867 [50], recunoaşte în jocul lui arta unui mare actor [51]. Puterea de receptivitate, de minuţioasă observaţie şi mai ales de invenţie şi transfigurare comică dizolvă cu timpul stilul de joc deprins în tinereţe la Paris şi pe scenă apare nu un epigon al comicilor parizieni şi nici o umbră a marelui Millo, ci un Pierrot lunaire, burlesc şi ingenuu, prezenţă ciudată şi puţin bizară în nesfîrşita galerie de neghiobi şi prostănaci, *les ganaches* şi *les jocrisses* ai repertoriului francez: « talentul lui Luchian, chipul şi vorba, gesturile şi m(imica) sa fură de o originalitate singulară », notează un biograf [52], iar Jocris şi Guliţă, « dimonu » şi « pacatu » Cucoanei Chiriţa, « cepeleag şi alintat » — după indicaţia din textul original — « gugulea mămucăi şi-a tătucăi, cu fracul albastru cu nasturi de metal, cu pantalonii şi pălăria cenuşie, la balul Afinoaei » [53], sînt « roluri

[36] « . . . un straniu amestec de melodramă zgomotoasă şi comedie »; cf. G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, Bucureşti, 1965, p. 89.

[37] Copie din *Repertoriul lui Neculai Luchian*, donat Teatrului Naţional, *ms.*, conservată la Muzeul Teatrului Iaşi, nr. inv. 808/22635.

[38] « . . . je suis allé dans les coulisses, après la représentation du *Palamariul*, pour vous complimenter »; cf. scrisoarea lui V. Alecsandri către N. Luchian (copie), f.a., *ms.*, conservată la B.A.R.S.R., Secţia de corespondenţă, fond *V. Alecsandri*, cota 66620.

[39] C.T., *Teatru Naţional*, în *Zimbrul*, Iaşi, 1851, nr. 84, p. 331.

[40] N. A. Bogdan, *Schiţe din biografia marelui artist Neculai Luchian*, . . . fila 1 v.

[41] Vezi *Curierul de Iassi*, Iaşi, 1871, nr. 130; citat reprodus după T. T. Burada, *op. cit.*, p. 128.

[42] Afiş, 1889, conservat la Muzeul Teatrului Iaşi, f. nr. inv.

[43] Procesul verbal nr. 43, din 4 septembrie 1879, în dosarul-copie *Societatea Dramatică*, . . . fila 118.

[44] Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 74.

[45] N. Ţincu, *loc. cit.*, p. 206.

[46] M. N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, f.a. (înainte de 1897 — *n.n.*), p. 43.

[47] Afiş, 1889, conservat la Muzeul Teatrului Iaşi, f. nr. inv.

[48] M. N. Belador, *op. cit.*, p. 43.

[49] *Cronica teatrală*, în *Teatrul*, Iaşi, 1864, nr. 4.

[50] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 251.

[51] N. A. Bogdan, *Schiţe din biografia marelui artist Neculai Luchian*, . . . fila 2 v.—3 r.

[52] N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori*, în *Arhiva, organul Societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi*, Iaşi, 1905, nr. 5, p. 210.

[53] M. N. Belador, *op. cit.*, p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — *Neculai Luchian în Lefebvre, din vodevilul* Două despărţenii *(reproducere după N. A. Bogdan,* Oraşul Iaşi, *Iaşi, 1913). Foto N. Ionescu.*

pe care Luchian le-a jucat cu o perfecţie şi o *vis comica* neimitată »[54]. Stîrnind furtuni de rîs, împiedicînd jocul actorilor în scenă, vorbind limba precupeţelor şi a soldaţilor cînd artistul dramatic « este chemat să dee modelul limbei celei mai pure şi mai culte »[55], tulburînd spectacolul prin « ironisarea unor momente serioase » cînd joacă pe Baba Hîrca[56], rîzînd cîteodată nestingherit împreună cu spectatorii şi actorii şi trăind bucuria creaţiei ca un adevărat *dilettante* « încîntat de comicăriile sale »[57] — în sensul *commediei del'arte* — Neculai Luchian alege, fixează, schimbă, renunţă şi din nou încearcă alte şi alte formule de joc, grimă şi costum, intonaţii, gesturi, mimică, poze, *lazzi*.

Climatul de muncă este sever şi pedant. Dacă repetiţia ar fi tulburată de vreo « neorînduealǎ sau gîlceavă », dacă « sufliorul » de la repetiţiile generale, absent la reprezentaţie, ar fi înlocuit cu altul, dacă în seara spectacolului, din nebăgarea de seamă a « rechizitorului », ar lipsi « vreun acsesuar ce e-ar ceri trebuinţa numaidecît, atunci d-lui va fi slobod a nu eşi pe scenă . . . »[58]. Costumele proprii, perucile, biblioteca-repertoriu, cu « rolele », scenele şi actele extrase şi copiate separat, dar şi intervenţia violentă, spontană, mărturisesc neobişnuit grija pentru spectacol: Neculai Luchian « au maltratat » pe scenă, « chear în miezul reprezentaţiei » cu *Doi morţi vii* pe doamna Sevastiţa[59]. Directorul tiranic

[54] N. A. Bogdan, *Cîteva tipuri de actori, loc. cit.*, p. 211.
[55] *Teatru*, în *Gazetta naţională, ziar politic, economic şi literar*, Iaşi, 1871, nr. 6.
[56] *Teatru*, în *Gazetta naţională, ziar politic, economic şi literar*, Iaşi, 1872, nr. 22—24.
[57] Vezi *Fulgerul*, Iaşi, 1864, nr. 8; citat reprodus după T. T. Burada, *op. cit.*, p. 208.
[58] *Angajament pentru Teatrul Naţional din Iassi. Angajamentul d-lui Neculai Luchian pe sezoana 1860—1861, ms.*, conservat la Arhivele Statului Iaşi, fond *Documente pentru Teatrul din Iaşi*, pachet 318, nr. 135, fila 1 v.—2 r.
[59] I. St., *Teatru naţional. I Începutul, II rădicarea şi III căderea lui, loc. cit.*, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din anii 1852—1853, ale cărui metode pedagogice au provocat indignarea amuzată a publicului de la parter şi galerie, îşi rezervă prin contractul încheiat pentru stagiunea 1860/1861 dreptul de a decide în privinţa premierei spectacolului, şi dacă « nu i s-ar da rolurile în vremia hotărîtă şi s-ar întîmpla ca piesa în care va ave a giuca n-ar fi ştiută atît de d-lui cît şi de acei ce ar ave roluri în ea, atunci d-(lui) va fi slobod a nu giuca piesa până cînd nu va vide că-i ştiută de toţi bine spre a se pute reprezenta » [60]. Mai mult, în acelaşi contract scris caligrafic de vreun scrib al teatrului, toate contractele celorlalţi actori fiind tipărite după un model unic, comun, Luchian dictează stipularea celor mai drastice măsuri pe care direcţia teatrului se obligă să le ducă la îndeplinire, totul pentru a se asigura că spectacolul va fi interpretat şi montat aşa cum ştie şi cum vrea el « . . . ear la din contra dacă din actori şi actriţe sau regisorul n-ar baga în samă observaţiile sale, atunci direcţia va fi datoare a-i săli la aceasta după cum va găsi de cuviinţă, şi la caz de nesupunire va cere şi agiutorul Governului » [61]. Adorat de public şi agreat de casa domnitoare, *capocomico* absolut — în sensul vechi — al scenei moldovene, Neculai Luchian putea pretinde totul.

Boierul comis frecventează saloanele protipendadei, vine la teatru în echipaje trase de cai străluciţi şi, plătit cu « una sută galbeni zîmţi austriiceşti pe fiecare lună », cere să fie singur în « gardirop », adică în cabina luminată cu « lumînări stearine de patru la funt » [62] cumpărate tot din banii teatrului, dar îndrăznise, în 1845, « a juca can-can, joc nemoralicesc » în locul unei « figuri de contradansă » [63], spre supărarea işlicarilor, şi — director al teatrului ieşean — lansase de pe scenă în prezenţa caimacamului N. Vogoridy, adresîndu-se unui lacheu într-un vodevil franţuzesc: « Ia mai daţi-vă înlături, guleraţi, galonaţi şi neruşinaţi ce sînteţi! E destulă vreme de cînd tot staţi sus şi nainte! Mai daţi-vă înlături, să păşim şi noi, sărmanii . . . » [64]; ameninţat cu închiderea teatrului, confiscarea costumelor, a decorurilor şi cu surghiunul, se ascunde şi simulează sinuciderea, răspîndind vestea că s-a aruncat în Bahlui. Bătrîn, cu un prodigios prestigiu, orgolios şi violent, nepotolit împotriva improvizaţiei şi diletantismului de salon în artă, discreditează « administraţia, cu comitetul în frunte, pentru alegerea greşită a pieselor şi numirea lui Aslan ca director de scenă » [65], într-un monolog public, ţinut în faţa clădirii teatrului. Verva, glumele şi farsele vieţii pariziene de boemă aduse pe meleagurile moldovene căpătau accente aspre şi o frumuseţe amară. Ca şi arta acestui mare şi original comic, care a continuat şi a dus la desăvîrşire o tradiţie de interpretare întîlnită în teatrul francez, dar plămădită şi transfigurată pe scena ieşeană.

OLGA FLEGONT

MEMORIILE ACTORULUI ŞTEFAN VELLESCU — MANUSCRIS ORIGINAL

Colecţiile Muzeului Teatrului Naţional « I. L. Caragiale » s-au îmbogăţit cu un manuscris original, memoriile actorului, profesorului şi publicistului Ştefan Vellescu [1]. Scrise între anii 1861—1865, memoriile lui Ştefan Vellescu sînt cele mai vechi mărturii ale unui actor despre actorii şi viaţa teatrului românesc din cea de a doua jumătate a veacului al XIX-lea, primul manuscris de acest gen cunoscut pînă acum în memorialistica teatrului românesc; memoriile lui Matei Millo, cuprinse în cele cîteva foi păstrate la Secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România şi considerate pînă acum ca fiind cele mai vechi, au fost scrise mult mai tîrziu, în 1894.

Memoriile lui Ştefan Vellescu sînt redactate sub forma unui jurnal personal, fără pretenţii literare şi, desigur, fără intenţia de a fi publicat: de la notaţia succintă la fraza amplă, nu totdeauna cursivă, cu o punctuaţie dificilă, de relatare verbală, pasajele se succed cronologic, cu capitole special intercalate privind problemele organizării vieţii teatrale între anii 1861—1865. Spontaneitatea, dar şi resentimentele uneori, şi chiar infatuarea impun rezerve cercetătorului, dar lectura acestor memorii rămîne instructivă pentru reconstituirea unor momente din istoria teatrului românesc.

Cele trei caiete de memorii intitulate: I — *Memorii, 1861, nr. 1*, II — *Memorii, 1861 decembrie —1862, nr. 2*, III — *Memorii, 1863, nr. 3*, conţin multe şi preţioase informaţii, date şi comentarii despre evenimentele vieţii teatrale, despre actori, repertoriu dramatic, teatre, despre arta teatrală.

În primul caiet, în paragraful datat « joi 31 august », se arată, printre altele, felul cum înţelegea să facă repetiţiile Matei Millo, directorul *Teatrului cel Mare* din Bucureşti: « La 10 ore mersei la şcoala de repetiţiune; întîia repetiţiune se face azi

[60] *Angajament pentru Teatrul Naţional din Iassi. Angajamentul d-lui Neculai Luchian pe sezoana 1860—1861*, . . . fila 1 r.

[61] *Ibidem*, . . . fila 1 v.

[62] *Ibidem*, . . . fila 2 r.

[63] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iaşi, 1915, . . . p. 281.

[64] N. A. Bogdan, *Şi nouă, şi vechi. Amintiri hazlii din teatru*, Iaşi, f.a., p. 245—248, şi I. B. Bobescu, *Un artist patriot: Luchian*, în *Convorbiri literare*, Bucureşti, 1913, nr. 4, p. 381—382.

[65] Em. Al. Manoliu, *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc. Din primele începuturi şi pînă în anul 1924*, Iaşi, 1925, p. 89.

[1] Înregistrat sub nr. inv. 2865, manuscrisul cuprinde trei caiete cu dimensiunea de 21 × 17,5 cm, a căror stare de conservare lasă de dorit; caietele au filele numerotate de o mînă străină (I — 1—327, II — 335—542, III — 547—634) şi sînt scrise cu cerneală neagră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

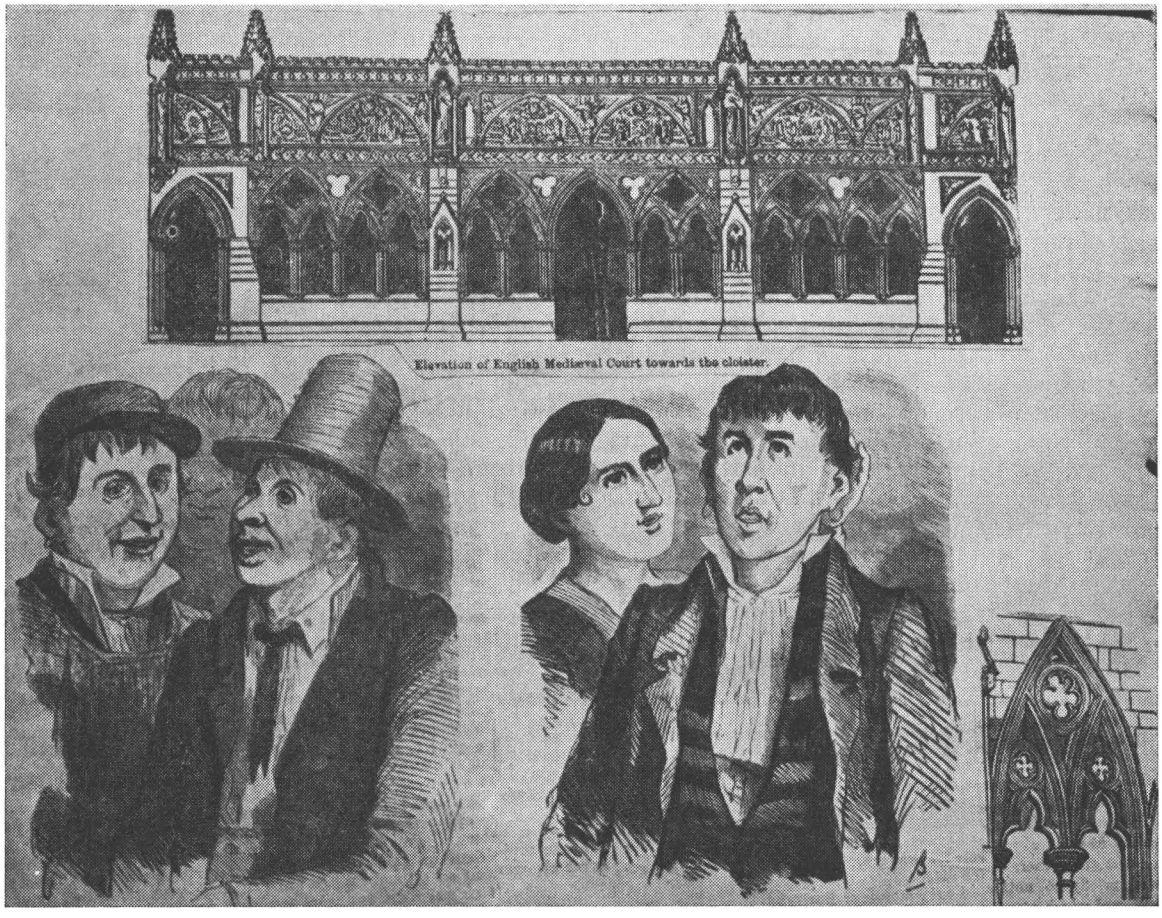


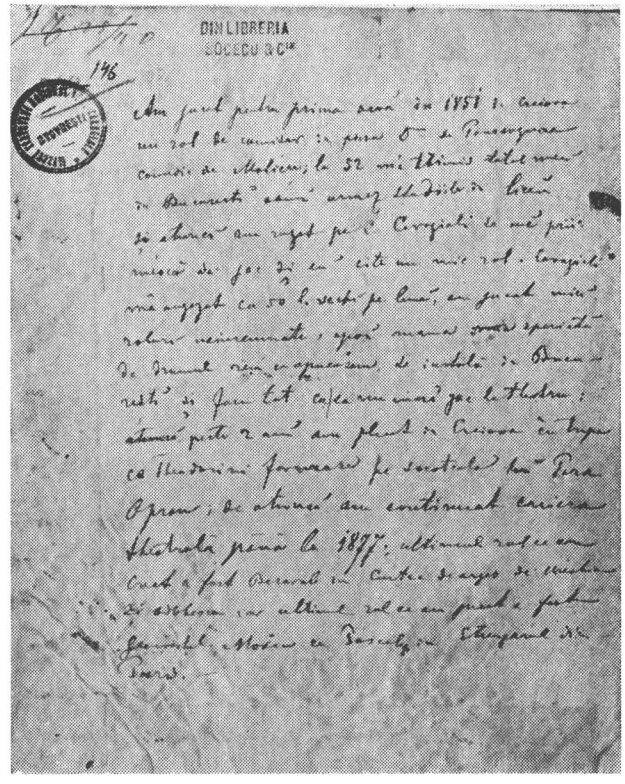
Fig. 1. — *Filă cu desene decupate, din primul caiet de* Memorii, 1861 nr. 1. *Foto N. Ionescu.*

pentru reuvertura teatrului. Văzui pe (Mihail) Pascaly ce s-a întors de la ţară, pe (Daniil) Dragulici ce s-a întors de la monastirea (Cozia) unde fu cu cîţiva amici ai săi pentru a face un voiaj de petrecere; el trecu prin Craiova unde întîlni pe (Costache) Serghie, Pavel Stoenescu şi alţi artişti români de acolo; Pavel Stoenescu îi dete o colecţie de portrete; Daniil (Dragulici) îmi dărui şi mie un exemplar cu mutra lui şi a lui Pavel (Stoenescu). La 10 şi jum. ore se anunţă lectura piesei *Tatăl debutantei*; toată lumea e împrejurul mesei şi (Matei) Millo citeşte piesa. O ascultai cu atenţie pînă la sfîrşit, cu toate că cunosc piesa (de) mai înainte. Traducţiunea e de minune. (Matei) Millo nu a tradus niciodată rău vreo comedie, aci mai ales a voit şi mai mult spirit decît e permis a avea acest subiect . . . ». Urmează apoi însemnarea: « După prînz făcură o lectură la *Ultragiul*, dramă în cinci acte; astă piesă fu aleasă de (Mihail) Pascaly; piesa e bine scrisă (dar) traducţiunea nu este liberă, ceea ce e o mare nenorocire. Cînd se vor face cîteva repetiţiuni la astă piesă voi însera în jurnalul meu critica ce voi face astei piese. Am ieşit la 11 de la repetiţie şi sînt persoane ce au intrat în repetiţiune de la 5 ore; aşadar a sta cineva 6 ore la discreţia directorului. Prin aceasta meseria nu ar fi tocmai tristă, lucru(l) nu degradă, dar e tristă că se turmentă cineva pentru a juca piese multe pe an şi rău, foarte rău, pentru că cu opt repetiţiuni se joacă o piesă ».

După o serie de amănunte în legătură cu mici neînţelegeri de culise iscate între Matei Millo, directorul teatrului, şi artişti ca Teodor Teodorini, Pavel Stoenescu, Costache Caragiale, Fany Tardini, Nini Valery, Maria Constantinescu, ca A. Flechtenmacher şi alţi artişti, după relatări despre reprezentaţiile pieselor cuprinse în repertoriul teatrului, ca: *Turnul de Nesle, Năucul (Idiotul munţilor), Martirii inimei, Coana Chiriţa, Banii, gloria şi amorul* şi altele, traduceri sau localizări, în paragraful datat « 9 septembrie » Ştefan Vellescu se referă la problemele acute ale repertoriului dramatic: « Teatrul Român, Teatrul Naţional ! E ridicol cînd vede cineva pe nişte afişe scris *Teatrul Român* şi în acest teatru român nu se joacă decît piese franţuzeşti şi foarte rar cîte o piesă românească de (Vasile) Alecsandri. (. . .) Îmi va zice cineva că nu sînt piese româneşti. Eu zic că sînt autori; negreşit că nu voi pretinde că acei autori se numesc C. Halepliu, I. Dimitrescu şi alţi cîţiva în felul acestora. Nu, dar oamenii noştri literaţi n-ar putea ei oare trata în dramă un subiect naţional oarecare? (. . .) Ştiu prea bine că un poet nu este totdeauna un autor dramatic, precum nici un romancier asemenea; tot asemenea s-ar putea găsi la noi şi autori dramatici; ba chiar aceştia s-ar încerca să vie în ajutorul literaturii şi teatrului. Guvernul ar trebui să constituie un comitet de oameni de litere; după aceasta să propuie pentru fiecare an trei premiuri numai pentru piese naţio-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — *Date autobiografice, notate de Ştefan Vellescu tîrziu, după 1877. Foto N. Ionescu.*



nale (şi) astfel pe fiecare an teatrul va avea trei piese naţionale bune şi ar avea şi avantajul ca toţi autorii ce şi-au supus premiului uvragele lor, deşi respinşi în anul dintîi, ar putea reuşi la a doua încercare. (. . .) Oare dacă aveam constituit un comitet pentru acest scop, nu ar fi respinse acele piese după care nu mai rămîne nimic, fiind considerate ca piese de ocazie? N-ar fi respinse aceste piese ce se înmulţesc pe fiecare an, ca şi traducţiunile, şi care stric bunul gust? De aci vine că lumea inteligentă la noi nu poate vedea cu plăcere teatrul. Noi începurăm pe dos. Începurăm de acolo de unde sfîrşesc alte teatre: începurăm de la autorii clasici, cînd ar fi trebuit să începem cu piese naţionale. (. . .) Neglijenţa guvernelor de tristă memorie şi a tuturor celor ce veniră de la Renaştere încoa aduse teatrul cult aci, îl degradă astfel încît făcu din cariera teatrală o ruşine şi iată de unde vine că nu mai vedem tineri de talent viind în braţele teatrului. Dacă cineva are pasiunea belle-arte-lor, alege la noi oricare alta afară de teatru ».

Parcurgînd filă cu filă, cititorul întîlneşte mărturisiri şi reflecţii amare despre oamenii culiselor, mărturisiri care se împletesc cu destăinuiri sentimentale, consideraţii asupra repertoriului vremii şi fraze retorice referitoare la soarta teatrului românesc.

În cele 327 de pagini ale primului caiet sînt incluse 24 de pagini cu decupaje din ziarele franceze, figuri colorate de conţi, duci, marchizi, oameni din popor, capete încoronate şi cîteva interioare medievale, probabil pentru a servi ca model pentru costume şi decoruri; încă de pe atunci Ştefan Vellescu începuse să se ocupe de punerea în scenă a traducerilor sale.

Pe coperta celui de al doilea caiet, în interior, sînt notate cîteva date autobiografice, adăugate ulterior « memoriilor », preţioase pentru precizarea biografiei lui Ştefan Vellescu: « Am jucat pentru prima oară în 1851, în Craiova, un rol de comisar în piesa *D-nu de Poursognac*, comedie de Molière; la (18)52 m-a trimis tatăl meu în Bucureşti să-mi urmez studiile în liceu şi atunci am rugat pe C(ostache) Caragiale să mă primească să joc şi eu cîte un mic rol. (Costache) Caragiale m-a angajat cu 50 (de) lei vechi pe lună; am jucat mici roluri neînsemnate, apoi mama speriată de drumul rău ce apucasem se instală în Bucureşti şi făcu tot ca să nu mai joc la teatru; peste doi ani am plecat în Craiova în trupa ce (Teodor) Teodorini formase pe socoteala lui Pera Opran; de atunci am continuat cariera teatrală pînă la 1877; ultimul rol ce am creat a fost Basarab în *Curtea de Argeş* de (V.A.) Urechiă şi (Alexandru) Odobescu, iar ultimul rol ce am jucat a fost Generalul Morin, cu (Mihail) Pascaly, în *Ştrengarul din Paris* ».

Trecînd peste capitolele intitulate: *Teatrul, artistul şi arta sa* şi *Reflecţiuni asupra teatrului în general*, ajungem la sfîrşitul caietului, reproducînd doar pasajele care sînt în strînsă legătură cu « Proiectul pentru reorganizarea teatrului », mărul discordiei dintre Matei Millo şi Mihail Pascaly, devenită, în acea epocă, publică: „Am citit la Millo răspunsul ce face relaţiuni la *Schiţa de proiect pentru organizarea teatrului român* dată de cîţiva dintre colegii mei. (. . .) Toată lumea inteligentă este pînă la un oarecare punct cu proiectul artiştilor români; eu din parte-mi a trebuit să convin că teatrul are nevoie de organizare şi aceasta am şi făcut

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

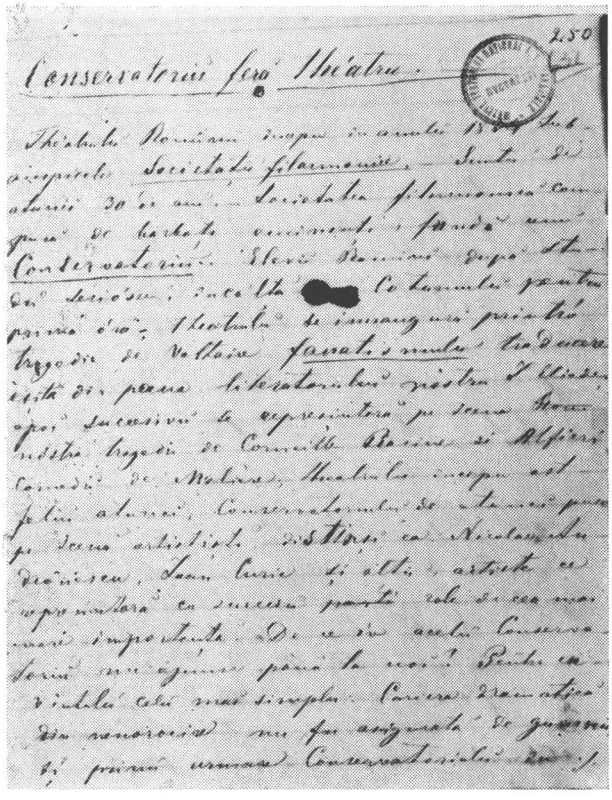


Fig. 3. — *Pasajul* « Conservatoriu fără teatru », *scris în 1865. Foto N. Ionescu.*

adresînd o epistolă d-lui (Matei) Millo prin care zic ca să se unească cu noi şi să se pună la lucru. Epistola este oarecum în termenii aceştia:

« Domnule Millo,

După proiectul de organizare ce am discutat împreună, credeam că e vorba de a-l corigea şi făcîndu-l practic a se pune îndată în lucrare; în tot chipul trebuia să crez că vei avea mîndria a fi d-ta acela ce va pune întîia piatră la înflorirea acestui monument de propăşire şi fală naţională.

Am văzut totdeauna în d-ta pe artistul, pe omul luminat ce părea că doreşte cu sinceritate şi din inimă propăşirea de care este vorba, însă m-am convins în cele din urmă cu mulţumire că acea lumină a fost continuu păstrată într-o lampă surdă, ce nu lumina pe nimeni în arta noastră decît numai pe d-ta.

Teatrul are nevoie de reforme şi nici o faptă bună nu e tîrzie; crede-mă, domnule Millo, că mă văz forţat cu întristare a trece înaintea d-tale la limanul salutar al artei dramatice în România.

Aştept cu încredere răspunsul d-tale, aştept să vii cu noi la lucru şi a ne împărtăşi şi d-ta odată lucrurile de care te bucuri şi de care sîntem setoşi, căci în starea tristă în care se află teatrul conştiinţa mea nu-mi permite a mai rămîne!

Primeşte cu aceasta încredinţarea osebitei mele consideraţiuni. Şt(efan) V(ellescu) »".

Deşi ultimul caiet are mai puţine foi decît primele două, totuşi el conţine un material mult mai bogat şi mai interesant. Date privitoare la conflictul dintre Matei Millo şi Mihail Pascaly sînt intercalate între pasajele în care Ştefan Vellescu povesteşte vizitele sale la mănăstirea Cernica, la schitul Pasărea şi la Ţigăneşti. Combătînd sistemul antreprizelor (« d-tră, dragi colegi, uitaţi că sistemul de antrepriză, dependinte de voinţa şi socotinţa unui singur om, este un sistem foarte greşit pentru conducerea unui teatru ce tinde la propăşire şi nu pot reveni din mirarea mea văzînd că apăraţi cu atîta căldură acel sistem şi mai ales cînd ştiţi foarte bine cîte rele a trebuit să îndurați numai din cauza acestui sistem »), Ştefan Vellescu îl denunţă ca fiind o cauză a decăderii artei teatrale, care antrenează şi pierderea prestigiului social al profesiunii de actor: « . . . Publicul (. . .) de cîţiva ani priveşte teatrul cu un ochi rece, vede în profesiunea artistului o degradare, vede în artist un om fără merite şi fără inimă şi ca să mă exprim mai bine, societatea respinge pe artist ca pe un om pătat pe frunte de o rea crimă! »

Alte pasaje cuprind o serie de amănunte din viaţa sa de scenă sau particulară, însemnări privitoare la plecarea lui la Teatrul Naţional din Iaşi şi mai ales relatări despre succesele sale pe scena ieşeană, în *Puritanii Londrei*, *Curierul de Lyon*, *Bărbierul din Seviglia*, *Jucătorul de cărţi*, *Muza de la Burdujeni* ş.a.

Despre viaţa teatrului şi a actorilor ieşeni Ştefan Vellescu scrie pe larg: « În ziua de 22 septembrie am fost la via lui Luchian — foarte frumoasă proprietate, de ar avea la Bucureşti desigur şi-ar face un venit de 1000 galbeni pe an. Doamna Luchian e şarmantă. La vila Luchian, aproape de Iaşi, încîntător loc. O căsuţă de ţară admirabilă, via, un mic parc, apoi la vale o sursă de apă dulce şi limpede. Într-adevăr am cuvînt de a numi via sa, vila Luchian. Căci nu este o viă, ci o vilă. Doamna Luchian este

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

o bună menageră; totul era de o curăţenie fără reproş, pavilionul unde ne aştepta prînzul este de un gust într-adevăr artistic ». Pasajul datat « februar 11, 1864 » cuprinde paragrafe în care este surprinsă, revelator, atmosfera de culise: « . . . Actorii de la Iaşi — toţi din aceeaşi familie; repetiţiuni seci şi fără folos, actorii lipsesc adeseori jumătate şi nici o piesă, fără excepţie, n-a fost repetată o singură dată de toate persoanele ce au role într-însa. Sufleur numai pentru repetiţie; repetiţii ţinute de amatori. Copii leneşi care fug de la şcoală; aceste repetiţii îmi reaminti teatrul şi actorii din Craiova, în anul dintîi cînd aduse trupa (Costache) Mihăileanu. Plata lefurilor este de 5—6 galbeni, cîte un icosar, pînă chiar şi 6 lei . . . ».

Cel de al treilea caiet al memoriilor lui Ştefan Vellescu se încheie cu capitolul « *Conservatoriu fără teatru* », datat « 1865, iunie 18 »: « Teatrul român începu în anul 1834 sub auspiciile Societăţii Filarmonice. Sînt de atunci 30 de ani! Societatea Filarmonică compusă de bărbaţi eminenţi fundă un Conservatoriu. Elevii români, după studiu serios, încălţă coturnul pentru prima oară; teatrul se inaugură printr-o tragedie de Voltaire: *Fanatismul*, traducere ieşită din pana literatorului nostru I. Eliade (Rădulescu), apoi succesiv se reprezentă pe scena noastră tragedii de Corneille, Racine şi Alfieri, comedii de Molière. Teatrul începu astfel atunci, Conservatoriul de atunci puse pe scenă artişti distinşi ca Nicolae Andronescu, Ioan Curie şi alţii, artiste ce reprezentară cu succes role de cea mai mare importanţă. De ce oare acel Conservatoriu nu ajunse pînă la noi? Pentru cuvîntul cel mai simplu: cariera dramatică din nenorocire nu fu asigurată de guvern şi prin urmare Conservatoriul în timp nu mai avu elevi. Astfel Conservatoriul scoase la lumină cîţiva elevi, cari mai tîrziu înşelaţi în iluziunile lor, unii abandonară cariera dramatică, iar alţii o continuară descurajaţi şi astfel ne lăsară de moştenire teatrul ce-l avem azi: un teatru ce păli din an în an, din zi în zi, pînă ce ajunse la noi searbăd cu totul ». Şi mai jos: « . . . avem în fine un Conservator, ce zicem, două în loc de unu, dar oare nu va avea şi acesta soarta celui dintîi? La ce ne servesc Conservatoarele, la ce ne-ar servi a avea peste cîţiva ani elevi cuminţi şi mai tîrziu actori distinşi dacă nu avem un teatru? Este adevărat că edificiile există, însă nu şi cariera. Dacă cariera artistului dramatic nu este încă aşezată pe baze solide, nu este încă asigurată, ea nu prezintă nici un viitor junimei studioase. Este un an aproape de cînd acest Conservator se deschise şi pînă acum nu se prezentă nici un june care să fi parcurs oarecare studii, nici unul dintre aceştia nu se prezentă ca amator de a îmbrăţişa cariera teatrală.

Iată de unde decurge acest rău: cariera artistului dramatic nu este deloc asigurată şi nici un părinte nu îndeamnă pe copilul său a se decide la cariera dramatică (. . .) la finele căreia va fi redus artistul a reîncepe o altă, dacă va fi posibil, sau a cerşi ajutorul oamenilor binevoitori pentru a-şi hrăni familia ».

După cît se pare, memoriile lui Ştefan Vellescu sfîrşesc aci, o dată cu ultima însemnare care datează din 1865, depăşind astfel data limită — 1863 — de pe copertă. Document inedit, acest manuscris constituie o sursă de informaţie directă în cercetarea problemelor de istoria teatrului din anii 1861—1865.

GEORGE FRANGA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

N O T E D E L E C T U R Ă

O nouă contribuţie pe tărîm teoretic-muzical: Lucrări de muzicologie

Un colectiv de pedagogi ai Conservatorului « Gheorghe Dima » din Cluj — între care cîteva nume cu prestigiu stabilit în viaţa muzicală românească — iniţiind publicarea volumului *Lucrări de muzicologie*, a acţionat în sensul vechiului deziderat (împlinit pînă în prezent doar cu intermitenţe) al unor antologii de texte muzicologice menite să întreţină şi să stimuleze prin diversitatea preocupărilor, curentul de idei, efervescenţa opiniilor necesare oricărei propăşiri. Domeniile abordate de autorii clujeni sînt cele cardinale în cercetarea muzicologică: estetică şi analiza creaţiei, istorie şi teorie a muzicii, folclor, pedagogie şi interpretare muzicală. Cu minime excepţii, expunerile nu au în vedere teme de foarte largă generalitate, ci obiective particulare, specializate uneori pînă la detaliul tehnic (ca de pildă *Valoarea expresivă a tremolo-ului la instrumentele de suflat* de W. Demian, *Cu privire la unele probleme de interpretare ale Sonatei în Sol major nr. 1 op. 78 pentru pian şi vioară de Brahms* de F. Weiss etc.).

Înaintea oricăror diferenţieri de conţinut şi valoare se impune constatarea aerului comun pe care îl degajă paginile volumului, rezultînd deopotrivă din specificul unei atitudini intelectuale, cît şi din acela al unui stil de lucru. El presupune investigarea laborioasă, rigoarea documentării, disciplina gîndirii şi o anumită ţinută « doctorală » care în ipostazele sale nefavorabile devine fie înclinaţie spre speculaţia sterilă, fie didacticism. O serie de articole (*Literatura virginalului în Anglia în epoca Renaşterii* de E. Borza, *Arta orchestraţiei lui Ceaicovski* de G. Jodal, *Problema polivalenţei în armonizarea modernă* de Ed. Terenyi) se resimt de altfel de pe urma deficienţelor arătate, distingîndu-se prea puţin prin contribuţia originală, prin interpretări personale ale fenomenelor, cît mai ales printr-un scolasticism ce imprimă uneori o notă de anacronie problemelor sau punctelor de vedere. Gravă ne pare în acest sens persistenţa opticii armonice, aplicarea fără discernămînt a criteriului « omnipotent » al suprapunerii de terţe în situaţii pentru care acesta se dovedeşte nu numai anchilozant, ci chiar ireal. Ne referim atît la aprecierile făcute în amintitul studiu de Ed. Terenyi cu privire la unele armonizări ale lui Bartók (a căror labilitate — după cum reiese din însăşi cuvintele lui Bartók citate de autor — este permisă de virtuţile *pretonale* ale melodiilor populare) dar mai ales la studiul *Unele observaţii cu privire la structura şi geneza cvartsextacordului* de I. Jagamas. Premiza — probată acustic — a unei posibile autonomii a cvartsextacordului prilejuieşte acestui autor o seamă de deducţii şi concluzii singulare: considerarea acordului de 6/4 ca « nucleul acordului de tredecimă » prin simplul fapt al regăsirii elementelor primului în cel de-al doilea (după ce acelaşi argument fusese socotit neconcludent referitor la înrudirea dintre cvartsextacord şi trisonul generator), trasarea unei întregi evoluţii a acordurilor avînd ca puncte *alfa* şi *omega* cvartsexacordul şi acordul de tredecimă, candida convingere în viabilitatea structurilor de terţe, mergînd pînă la a le pune la baza organizării totalului cromatic (afirmaţie ce contravine chiar teoriei respective, întrucît terţele mărite sau micşorate suprapuse în continuare pe trunchiul tredecimei diatonice îşi schimbă determinarea calitativă, fiind de fapt cvarte şi secunde), în sfîrşit explicarea armoniilor de cvarte şi secunde ca derivînd din acelaşi principiu al terţelor, iată jaloanele unei demonstraţii a cărei artificialitate nu mai necesită comentarii.

Muzica românească contemporană constituie obiectul unor articole aparte din care selectăm consideraţiile asupra limbajului melodic ale lui Romeo Ghircoiaşu în *Rolul artei lui G. Enescu în dezvoltarea şcolii muzicale româneşti* (regretînd însă totodată locurile comune şi convenţionalul părţii de generalităţi a articolului) şi referirile făcute în acelaşi sens de V. Herman în *Probleme de limbaj*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în muzica românească contemporană. Reţinem la acesta din urmă schiţarea unui sistem tetracordal, a cărui flexibilitate în structura şi în modul de înlănţuire a tetracordurilor ar influenţa gîndirea melodică a unor compozitori, în speţă acele « idiome melodice » (folosind o expresie a autorului) particularizate prin intervale de secundă variabil distanţate. Ipoteza este demnă de toată atenţia, situîndu-se de altfel pe linia unor preocupări acreditate în muzicologia noastră de studiile lui Zeno Vancea, Wilhelm Berger, Max Eisicovits şi Gheorghe Firca.

Nesatisfăcător sub raport profesional, apologetic şi abundînd în gratuităţi şi automatisme intelectuale, articolul *Tema, eroul şi limbajul muzical în opera românească contemporană* de G. Merişescu ne pare inadaptabil actualului peisaj al muzicologiei româneşti, în care exigenţa şi spiritul ştiinţific sînt deziderate de căpetenie.

Prin eficienţa aportului, prin actualitatea temelor şi largul orizont teoretic, articolele intitulate *Unele elemente şi aspecte moderne anticipate în creaţia lui Gesualdo da Venosa* de Max Eisicovits şi *Aspecte ale evoluţiei conceptului despre ritm în muzica secolului nostru* de Cornel Ţăranu sînt în egală măsură remarcabile. Primul desfăşoară peste secole un impresionant arc, legînd principiile şcolii seriale de o analoagă « estetică a evitării » descifrată în melodica şi polifonia compozitorului renascentin şi subliniind implicaţiile de simetrie ale *falsei relaţii*, specifică stilului acestuia. Clasificarea modalităţilor limbajului ritmic contemporan (C. Ţăranu) însoţită de comentarea şi exemplificarea lor judicioasă prezintă pe lîngă aceste calităţi pe aceea de a oferi viitoarelor cercetări în acest domeniu fructuoase subiecte de meditaţie, între care cel al raportului dintre ritmica lui Messiaen şi principiul variaţional al parlando-ului autohton ni se pare de deosebit interes.

Dezbaterile privitoare la folclor se întîlnesc în tendinţa comună de a elabora sinteze asupra unor aspecte structurale ale cîntecului popular (modalism, formă arhitectonică) şi a da acestora o fundamentare teoretică şi istorică, eforturi ce impun respect — indiferent de imperfecţiunea unor rezultate — dată fiind . . . raritatea lor în ştiinţa noastră folclorică. De altfel, nu o dată, capacitatea de orientare, luciditatea observaţiei şi informarea amplă îşi spun un cuvînt hotărîtor în probleme de primordială însemnătate, ca aceea, mult controversată, a clasificării modurilor şi în legătură cu ea, cea a funcţiei cadenţelor în melodiile populare. Asupra acesteia din urmă se pronunţă din unghiuri de vedere diferite Ioan Husti *(Criteriile clasificării modurilor populare)* şi Traian Mîrza *(Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc)*, primul acordînd formulelor (şi respectiv rîndurilor melodice) finale calitatea de a-şi subordona restul melodiei şi deci de a decide caracterul ei modal global, celălalt, pornind de la aceeaşi constatare a « individualităţii » cadenţelor şi încercînd să le investească cu o specificitate modală proprie, independentă de contextul melodiei. Faţă de prima dintre poziţii — care nu-şi confirmă, credem, în toate cazurile valabilitatea (în cazul oscilaţiei major-minor, de pildă, cu origine în pentatonie rolul de « arbitru » al cadenţei finale devine inaplicabil) — dar în cadrul căreia autorul procedează la o convingătoare sistematizare a cadenţelor populare *potrivit profilurilor melodice caracteristice*, cea de-a doua propune — în vederea aceleiaşi sistematizări — un alt criteriu şi anume identitatea de material a formulelor cadenţiale cu anumite tetracorduri (mixolidic, doric, eolic etc.). Respectivul criteriu este evident inacceptabil, întrucît în afară de faptul că unele tetracorduri considerate izolat, sînt ele însele imprecizabile ca apartenenţă modală, confruntarea cadenţei sub raport *cantitativ* cu o anumită scară rămîne neconcludentă atîta timp cît nu se ţine seama de *fizionomia* ei, de *sensul ei melodic* (dat de ponderea anumitor sunete, de preponderenţa anumitor intervale). Identificarea implicaţiilor pentatonice ale multora din cadenţele populare (chiar acolo unde substratul pentatonic al melodiei apare mai puţin conturat) constituie unul din meritele principale ale studiului lui Traian Mîrza, la care se adaugă şi originala încercare de ierarhizare din punct de vedere estetic a cadenţelor majore şi minore, în funcţie de efectul lor expresiv în cadrul melodiei.

Discutarea articolelor lui I. Husti şi T. Mîrza comportă şi un alt aspect, acela al apartenenţei de şcoală muzicologică. Se poate afirma că în ce priveşte concepţia modală autorii sînt în bună parte continuatori ai tradiţiei statornicite de regretatul George Breazul, tradiţie care, în primul caz, devine veriga de legătură cu principiile şcolii germane (C. Sachs, K. Stumpf, E. M. Hornbostel, R. Lach). La sugestia acestora din urmă I. Husti preconizează un sistem cuprinzător de clasificare a modurilor muzicii populare, a căror determinare, contrar principiilor apriorice, se bazează pe realitatea intonaţională vie a melodiilor. Remarcabilă ni se pare de asemenea rezumarea şi sintetizarea întregii experienţe modale universale, din care autorul extrage principii general valabile, aplicabile modalismului folcloric actual.

Ileana Szenik semnează articolul *Structura formei în cîntecul popular*, interesant mai mult prin latenţele şi sugestiile pe care le conţine decît prin aportul ştiinţific real, compromis de confuziile exprimării şi de argumentarea în genere inconsecventă (relevăm de pildă impropria utilizare a noţiunilor *încordare-destindere*, în situaţii în care mai adecvate ar fi fost *confruntare-continuitate*, *disjuncţie-conjuncţie)*. Observaţiile analitice sînt pătrunzătoare. Reţin atenţia în special cele privitoare la organizarea strofică şi la modalităţile de coordonare a elementelor structurale (ritm, cadenţe, scară, ambitus) în cadrul formei.

În capitolul consacrat problemelor de pedagogie şi interpretare semnalăm articolul cu solide temeiuri practice al lui Liviu Comes *(Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică)*, contribuţiile cu mixtă valoare practică şi teoretică ale lui Barabas Béla *(Ornamentele şi interpretarea lor în muzica Barocului)* şi George Iarosevici *(Probleme controversate în interpretarea pieselor de Bach pentru instrumente de coarde solo)* precum şi articolul de o apreciabilă ţinută estetică intitulat *Interpretarea — factor deter-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minant al finalității operei muzicale de Petre Lefterescu.

Greșelile de tipar au o frecvență supărătoare (erata, sumară, devenind în acest caz o circumstanță agravantă): pe lîngă curente denaturări de cuvinte și nume proprii, inversări și omisiuni de rînduri, erori în notațiile muzicale, exemple muzicale numerotate confuz, și chiar... formularea diferită a unui titlu de articol în tabla de materii față de acela din cuprinsul volumului.

Lucrările de muzicologie au fără îndoială calități majore ce se cuvin cultivate pe viitor, dar numai cu obligativitatea exercitării mai active a spiritului de selecție.

LILIANA FIRCA

VASILE BREZEANU

O viață de actor

Ed. Meridiane, 1965, 224 p. + ilustrații

Scriindu-și memoriile, artistul emerit Vasile Brezeanu, autorul volumului « O viață de actor », evocă în primele capitole (« Din copilărie », « Valea plîngerii ») universul primei vîrste, aceea a copilăriei, cu marile ei « descoperiri »: descifrarea unei pagini de abecedar, maidanul din mahalaua piteșteană Ceair, unde la vîrsta de 10 ani făcea echitație încercînd caii aduși de geambași la tîrg, spre vînzare, « teatrul » jucat pe ascuns, cu intrarea plătită pe nasturi etc.

Dacă în aceste pagini actorul, copleșit de aduceri aminte plăcute prin candoarea și nevinovăția lor, lasă să transpară o undă de nostalgie, de visare și poezie a depărtării timpului, în altele își exprimă amărăciunea față de vitregiile vieții, care nu l-au ocolit, (încă din adolescență a fost nevoit să lucreze ca piccolo într-un restaurant, ucenic într-un atelier de tîmplărie, împărțitor de telegrame la poștă), iar în altele dă glas mîniei și revoltei ce l-au cuprins în fața cruzimilor pe care, copil de 15 ani fiind, le-a avut sub ochi în 1907.

În succesiune cronologică urmează capitole consacrate primelor contacte sporadice cu scena și întîlnirii cu unii din marii actori ai timpului (« Dibuiri », « Început de carieră »). O adevărată venerație i-au trezit tînărului învățăcel în ale teatrului C. I. Nottara în *Apus de soare*, Petre Liciu în *Viforul*, Aristide Demetriade în *Hamlet* și în *Vlaicu-Vodă*, Iancu Petrescu în *Răzvan și Vidra*, Tony Bulandra în *Heidelbergul de altădată* și alții.

Amintirile sumbre, apăsătoare, din zilele primului război mondial sînt luminate de figura lui George Enescu, care și în volumul lui V. Brezeanu, ca și în memoriile altor actori (Niculescu-Buzău, Ion Manolescu, Maria Filotti) se bucură de o justificată și caldă atenție, pentru dăruirea cu care a însuflețit viața artistică a Iașului în acele vremuri grele. Chipurile prietenilor și colegilor de scenă, cu care actorul și-a unit viața pentru un spectacol, pentru un turneu sau pentru mai mulți ani, sînt evocate în cuvinte sincere, simple, emoționante. Discret și modest, V. Brezeanu se retrage deseori din primul plan al povestirii, făcînd loc unor relatări despre mari personalități ale scenei, cum au fost N. Bălțățeanu, Ion Manolescu, G. Vraca, Mihai Popescu, acesta din urmă debutant într-o trupă condusă de semnatarul memoriilor.

Actor peregrin, V. Brezeanu și-a purtat pașii de-a lungul și de-a-latul țării, oferind miilor de spectatori chipuri și destine diferite, într-un repertoriu în care preponderentă a fost comedia. Dintre cele mai autentice izbînzi artistice, îndrăgite de el însuși, sînt de menționat: Harpagon *(Avarul)*, Jourdain *(Burghezul gentilom)*, Orgon *(Bolnavul închipuit)*, Arnolf *(Școala nevestelor)* și alte personaje create de Molière (autor pentru care a manifestat o disponibilitate deosebită), Trahanache, Ipingescu și Catindatul, dintre « eroii » lui Caragiale, Gallus din *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri. În repertoriul actorului au figurat de asemenea personaje din dramaturgia lui Gogol (Primarul din *Revizorul*), Cehov (Cebutîkin din *Trei Surori*), Goldoni (Forlipopoli din *Hangița*), Shaw (Shotover din *Casa inimilor sfărîmate*). Vasile Brezeanu a mai jucat într-o serie de drame istorice de Iorga, în localizări de Paul Gusty, în piese de Mihail Sebastian (profesorul Udrea din *Steaua fără nume* la premiera din martie 1944), în lucrări din dramaturgia noastră nouă: *Hanul de la răscruce* și *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu, *Cetatea de foc* de M. Davidoglu etc. Cel mai mare succes a fost cel obținut în piesa *Extemporalul*, localizare de Paul Gusty, în care a avut ca pertenere pe actrița și cîntăreața Elena Zamora. Rolul elevului Ionescu Dumitru II din această piesă a fost interpretat, în decurs de 25 de ani, de peste 2000 de ori.

O mare atenție acordă V. Brezeanu în memoriile sale legăturilor cu Nicolae Iorga. În cîteva capitole (« Director de teatru », « Universitatea populară », « Teatru gratuit », « Teatrul Ligii culturale », « Teatru în aer liber »), sînt expuse relațiile de colaborare pentru înfăptuirea unor deziderate ale marelui om de cultură, care găseau ecou și în sufletul actorului: teatru pentru oamenii lipsiți de mijloace materiale, spectacole în școli, în cazărmi, în cartierele sărace, spectacole grandioase în aer liber și în decor natural etc. Unele din acestea au prins viață, altele au rămas puncte de program neîmplinite.

Activității teatrale și cetățenești de după 23 August 1944, V. Brezeanu îi acordă o importanță deosebită. Aceasta este perioada în care actorul s-a legat de scena Teatrului de Stat din Sibiu, unde a slujit pînă acum cîțiva ani, cînd a fost sărbătorit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru împlinirea a 50 de ani de carieră, cauza teatrului românesc contemporan şi misiunea sa culturalizatoare, unde a contribuit la realizarea unor spectacole pentru elevi şi muncitori, a instruit formaţii artistice de amatori, integrîndu-se vieţii culturale a oraşului. Pasionat de munca sa, V. Brezeanu şi-a iubit publicul, căruia i-a închinat energia şi talentul, oferindu-i nenumărate ceasuri de întîlnire cu arta.

Apariţia volumului O *viaţă de actor*, cu o prefaţă scrisă de artistul poporului Costache Antoniu, îmbogăţeşte literatura noastră de memorii teatrale cu pagini savuroase şi totodată emoţionante din viaţa actorilor şi trupelor care au colindat, în prima jumătate a acestui secol, ţara, contribuind la formarea gustului pentru teatru în cercuri foarte largi.

MIHAI FLOREA

IOAN MASSOFF ŞI RADU TĂNASE

Tănase

Editura Meridiane, 1964, 284 p. + ilustraţii

În monografia *Tănase* cititorii mai vîrstnici reîntîlnesc figura popularului actor, al cărui nume a fost, timp de cîteva decenii, pe buzele sutelor de mii de spectatori, iar cititorii mai tineri descoperă acea personalitate, unică în felul ei la noi, care a dat un curs nou teatrului de revistă bucureştean.

Urmărind biografia actorului, autorii au încercat să refacă drumul parcurs de revista românească în prima jumătate a secolului nostru. Această încercare, însoţită de unele referiri la primele manifestări teatrale cu caracter revuistic din veacul trecut (cînticèlele comice ale lui Vasile Alecsandri, monoloagele lui Matei Millo, cupletele satirice ale lui I. D. Ionescu) şi de cuprinderea unor evenimente şi personalităţi tangente cu activitatea lui C. Tănase, conferă cărţii atribute ale unui scurt compendiu de istorie a teatrului de revistă în ţara noastră.

Relevabil este faptul că volumul reliefează nu numai latura anecdotică a vieţii lui Tănase, glumele şi istorioarele comice puse pe seama acestuia, dar şi civismul artei sale, hazul şi inegalabila vervă de interpret, care l-au consacrat ca pe un maestru al rostirii cupletului satiric. Valoroasă apare de asemenea strădania autorilor de a-l prezenta pe Tănase ca pe artistul stăruitor preocupat de problema *actualităţii* în unele din revistele pe care le oferea publicului. În multe din cupletele sale el se făcea ecoul cetăţeanului de rînd, apăsat de impozite şi perceptori, de curbe de sacrificiu, de nesfîrşite greutăţi şi lipsuri materiale.

Lucrarea subliniază rolul însemnat pe care Teatrul « Cărăbuş », condus de C. Tănase, l-a avut în promovarea muzicii uşoare româneşti şi a unor compozitori ca Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, şi pune în lumină contribuţia animatorului acestui colectiv la crearea unei şcoli de teatru revuistic cu toate compartimentele: autori de texte, interpreţi, compozitori, balet, corp tehnic etc. Graţie acestui artist multilateral înzestrat, darurilor sale artistice şi zelului cu care a dirijat trupa, teatrul românesc de revistă a ajuns să-şi găsească un făgaş propriu, a cărui principală trăsătură este îmbinarea umorului cu pamfletul, a ironiei voalate cu critica incisivă, concretă.

Un interes deosebit suscită capitolul în care autorii, propunîndu-şi un portret cît mai viu al *actorului* Tănase, izbutesc într-adevăr să ni-l înfăţişeze în momente de pregătire a unor roluri, în cabină, în culise, pe scenă, în lumina reflectoarelor, cu aerul acela de copil mare, emoţionat şi surprins parcă de mulţimea ochilor care-l urmăreau din întunericul sălii. Evocarea are darul să re-creeze anumite personaje cărora Tănase le-a dat viaţă într-un stil cu totul personal. Lectura cărţii ne poartă prin meandrele procesului de creaţie, mijlocindu-ne contactul cu universul scenei, căreia Tănase îi dădea atîta strălucire prin felul în care spunea replicile, cînta, dansa, îşi asculta partenerii, glumea cu publicul, umplînd spectacolul cu farmecul interpretărilor sale. Marele Constantin Nottara spunea despre Tănase că « a creat un gen de interpretare ce va rămîne pilduire pentru actorii viitorului ».

Nu toate capitolele cărţii se ridică la aceeaşi valoare. Pe alocuri se aşterne monotonia, expunerea vie, antrenantă, cedînd locul unei înşiruiri insuficient de expresive a unor fapte mărunte, lipsite de relief. Nu sînt desprinse şi explicate în toată complexitatea nici anumite trăsături contradictorii din creaţia artistică a lui C. Tănase. Poate nici veşmîntul literar al monografiei nu are peste tot savoarea şi umorul necesar.

În 1935, cînd a fost sărbătorit pentru împlinirea a 30 de ani de carieră, C. Tănase a făcut această profesiune de credinţă: « Timp de treizeci de ani nu m-am deslipit de scenă. Am fost prin străinătăţi, am văzut tot ce se face acolo şi am avut ambiţia ca teatrul nostru de revistă să nu rămînă mai prejos ». Acest crez artistic, pe care actorul l-a slujit pînă în ultima clipă a vieţii sale, a devenit unul din idealurile noului teatru românesc de revistă. Ceea ce dorea Tănase în urmă cu decenii, se înfăptuieşte în zilele noastre, cînd teatrul satiric muzical care-i poartă numele realizează, de la spectacol la spectacol, noi paşi pe drumul acestei arte atît de populare.

Studiul asupra vieţii şi creaţiei lui C. Tănase constituie, pe linia cinstirii memoriei acestui mare şi iubit actor, un omagiu, un semn de readucere a personalităţii sale în actualitate.

MIHAI FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GEORGE SBÂRCEA

Dimitrie Popovici-Bayreuth « Cîntăreţul pribeag » 1860—1927

Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1965, 265 p.

Asistăm în ultimii ani la o orientare a muzicologiei noastre istorice în spre valorificarea atentă şi susţinută a trecutului muzical românesc, fie prin încercări de sinteză, fie prin studii monografice. Acestea din urmă contribuie la cunoaşterea adîncită a unor aspecte, constituind totodată o bază solidă pentru edificiul unor sinteze ample.

Fiecare personalitate a istoriei noastre, chiar şi mai puţin reprezentativă are însemnătatea ei. Într-o cultură muzicală veche cu evoluţie lentă, seculară, marile figuri care marchează momentele cruciale umbresc masa celor mărunţi şi cercetarea se poate sprijini pe ele în principal pentru înţelegerea şi explicarea fenomenelor; dar într-o evoluţie rapidă ca cea petrecută în ţara noastră de un secol şi jumătate, fiecare personaj al acestei mari piese are importanţă şi prezenţa fiecăruia este vizibilă prin creaţie sau prin impulsul pe care l-a dat sectorului său de activitate. Un Wachmann, un Stephănescu în planul valorilor universale nu însemnează mult, dar fără aportul lor evoluţia muzicii româneşti culte în secolul XIX este greu de explicat şi activitatea lor modestă este o părticică necesară reconstituirii traiectoriei parcurse de la începuturi şi pînă azi. De aceea monografiile care pun în lumină strădanii încă necunoscute marelui public sînt folositoare din punct de vedere ştiinţific şi reprezintă totodată un act de dreptate faţă de memoria celor căzuţi în uitare.

Un asemenea nedreptăţit a fost şi Popovici-Bayreuth, cîntăreţ de renume european, animator al vieţii muzicale şi pedagog. Despre viaţa şi activitatea sa, după numai trei-patru decenii nu se mai ştie aproape nimic; doar cîţiva cercetători sau cei care l-au cunoscut îndeaproape mai păstrează amintirea acestui artist, celebru în vremea lui. De aceea monografia lui George Sbârcea, apărută de curînd în Editura Muzicală, aduce o contribuţie utilă şi interesantă la cunoaşterea unei « glorii » a scenei noastre lirice de la începutul secolului. Minuţios documentată, ea schiţează cronologic viaţa cîntăreţului care şi-a legat numele de cetatea wagneriană Bayreuth, urmărindu-l pe scenele europene şi americane, apoi din nou în ţară ca director al Conservatorului din Bucureşti şi al Operei Române din Cluj. Mărturiile celor care l-au cunoscut, numeroase documente citate de autor, dovedesc că ne aflăm în faţa unui artist remarcabil, o personalitate puternică, dotată cu o înţelegere superioară a muzicii, cu o înaltă etică profesională şi cu un real talent de organizator şi conducător.

Dacă personalitatea sa artistică este prezentată convingător, cea umană se conturează mai puţin. Imaginea lui Popovici-Bayreuth ca om, ne apare oarecum schematizată pe nişte date — fundamentale e drept — dar nu suficiente pentru un portret complet. Totul e luminat egal, lipsesc nuanţele, penumbrele. Reiese că era un om dîrz, puternic şi sever — pe această latură se insistă îndeosebi — dar asta nu este de ajuns pentru a sugera complexitatea psihologică a unui om, şi mai ales a unui artist. Furat de pasiunea pentru tema sa, autorul pierde uneori din vedere echilibrul în aprecieri, adoptînd un ton prea apologetic, nediferenţiat. Artistul ne este înfăţişat (constant şi cam artificial) ca un personaj grandios din înălţimile legendare ale Walhallei, care şi în cotidian ar arbora armura înfricoşetoare a lui Wotan. Lucrarea ar fi cîştigat, credem, printr-o umanizare a eroului, o reducere la proporţii mai puţin « wagneriene » şi o privire mai critică.

Independent de această observaţie, subliniem meritele tratării: seriozitatea, informaţia bogată folosită cu îndemînare şi cu fantezia atît de necesară istoricului de artă, structura echilibrată a cărţii, stilul atrăgător, calităţi care fac din monografia închinată lui Popovici Bayreuth de George Sbârcea, una din cele mai reuşite lucrări de acest gen din muzicologia noastră.

ELENA ZOTTOVICEANU

CRISTIAN C. GHENEA

Din trecutul culturii muzicale româneşti

204 pag., Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964

După aproape un an de la apariţia volumului I de *Contribuţii la Istoria Muzicii româneşti*, al muzicologului clujean Romeo Ghircoiaşiu, Editura Muzicală ne pune la dispoziţie o nouă lucrare care abordează o problematică înrudită, *Din trecutul culturii muzicale româneşti*. Autorul, Cristian C. Ghenea, este cunoscut ca un pasionat şi competent muzicolog care desfăşoară o fructuoasă activitate de cercetare « pe teren », în scopul descoperirii şi studierii surselor de informaţie referitoare la trecutul vieţii muzicale a poporului nostru.

Materialul lucrării de faţă este grupat în opt capitole: *Comuna primitivă şi sclavagismul* şi *Perioada de trecere la feudalism* (Partea I), *Vechea terminologie muzicală românească*, *Feudalismul timpuriu*, *Feudalismul dezvoltat*, *Viaţa şi organizarea lăutarilor*, *Învăţămîntul muzical*, *Cîntecul protestatar şi cîntecul revoluţionar* (Partea II). Inegalitatea dimensională

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a capitolelor şi a tratării problemelor se explică în parte prin inegalitatea izvoarelor documentare, prin stadiul actual al cunoştinţelor şi preferinţa autorului pentru anumite subiecte. De exemplu, cu toate că în ultimii ani cîntecul protestatar şi revoluţionar — tratat în ultimul capitol al lucrării — a fost intens studiat de specialiştii Institutului de etnografie şi folclor, cu toate că numărul informaţiilor inedite este relativ redus, autorul dezbate din nou pe larg unele probleme cunoscute, pe care uneori le adînceşte, încercînd să găsească noi interpretări, citează texte poetice uşor accesibile, publicate chiar în ultimii ani (p. 195, 200, 201) dar redă numai cîteva versuri ale unor cîntece necunoscute pînă acum (p. 202).

Pe baza unui bogat material informativ, a descrierilor făcute de scriitorii din antichitate şi din feudalism, a materialelor etnografice şi lingvistice, a documentelor epigrafice etc., autorul încearcă să reconstituie cîteva aspecte ale culturii spirituale din diferite perioade istorice, creată de populaţiile care au trăit pe teritoriul ţării noastre. Existenţa artei plastice din prepaleolitic îi sugerează ipoteza genezei paralele a cîntecului iar comparaţia acestuia cu arta tasmanienilor — populaţie rămasă pe o treaptă inferioară de cultură ce nu cunoaşte nici un sistem religios — dovedeşte netemeinicia teoriei referitoare la originea muzicii în religie.

În primul capitol autorul aduce date noi despre Orfeu şi alţi poeţi — cîntăreţi: Abaris scitul, Olin, tracul Tamiris, autorul compoziţiei « Războiul dintre Titan şi zei », care avea, după afirmaţia lui Heraclid Ponticul, « vocea cea mai sonoră şi mai melodioasă din vremea sa ».

Studierea aprofundată a scrierilor vechi, a textelor poetice completează cunoştinţele noastre, mai ales că autorul face uz, în chip fericit, de un mare număr de citate. Astfel aflăm despre funcţia socială multilaterală a muzicii geto-dacilor, despre cîntarea în colectiv (pentru necesităţi rituale, învăţarea legilor tribale sau pentru distracţie), despre nivelul superior al culturii agatîrşilor (în secolul VI î.e.n.), despre instrumentele muzicale ca: fluerul dublu, magadisul (lira), naiul, ale cărui tuburi erau legate cu răşină, după cum observa Ovidiu (în *Tristia* şi *Elegia*), despre deosebirea de timbru între sunetele aspre şi războinice ale buciumelor (făcute din piele crudă de bou) şi sunetele avîntate ale fluierelor (Xenofon), despre instrumentele venite o dată cu romanii: toba, buccina, trompeta etc. Era bine cunoscută popoarelor vecine dragostea geto-dacilor pentru muzică şi dans, concepţia lor estetică despre muzică. Se aminteşte despre caracterul sincretic al muzicii lor — trăsătură esenţială a muzicii arhaice — despre obiceiurile lor de a dresa animalele cu ajutorul muzicii astfel încît să le folosească în războaie etc.

Sînt deosebit de valoroase noile menţiuni despre viaţa culturală a vechilor locuitori ai Dobrogei, din secolul VII (cînd se stabilesc aici primii colonişti greci), asociaţiile alcătuite pe considerente de clasă, cu caracter civil-religios (thiase, choregii, eranii) şi pe criterii de vîrstă, rolul lor în viaţa socială, modul de organizare, serbările bachice, manifestările artistice ale himnozilor.

În *Perioada de trecere la feudalism* se analizează cîteva producţii folclorice transmise din epocile anterioare. De remarcat aici apropierea pe care o face autorul între jocul căluşarilor şi străvechiul dans războinic al tracilor *Kolavrismos*. Pentru demonstrarea descendenţei căluşarilor dintr-o asociaţie asemănătoare thiaselor se recurge la metoda comparaţiei.

Tot pentru această perioadă se abordează cîteva probleme relative la continuarea, în folclorul balcanic, a mitului orfic, apariţia unor genuri noi: *colindul*, *vicleimul*, *cîntecul funebru*, « mult mai vechi decît colindele » — a cărui origine « coboară în societatea gentilică » — *cîntecul eroic* şi *cîntecul de muncă cu caracter agrar* («al cununii»). Considerăm că originea unor genuri, îndeosebi a celor legate de perioada de iarnă *(colindul)* poate fi mult mai veche, probabil tot în societatea gentilică, iar *vicleimul* a apărut în evul mediu tîrziu, ca o influenţă a culturii bisericeşti, avînd o origine cărturărească. Se face aici o confuzie între *cîntecul ceremonial funebru*, *bocet* şi *verş*, între *colind* (cîntec cu caracter profan, ca funcţie de felicitare, de urare) şi *cîntec de stea*.

Nu este menţionată în afară de *cîntecul cununii*, *Drăgaica*, tot cîntec cu caracter agrar, despre care avem ştiri ample de la cărturarul domnitor moldovean Dimitrie Cantemir. Afirmaţia că abia după secolul VI a apărut *colindul*, prin intermediul slavilor, este discutabilă. Noi credem că acest gen aparţine unuia din cele mei vechi straturi de cultură care a luat naştere pe aceste meleaguri în cadrul sărbătorilor agrare, ceea ce nu exclude înrudirea sa stilistică cu colindele balcanice. De asemenea, ciclul personajelor mascate incluse în manifestările complexe din timpul sărbătorilor de anul nou apare şi la priveghi, la nunţi şi şezători avînd o origine străveche. Din acelaşi strat arhaic fac parte şi riturile de fertilitate care s-au perpetuat pînă în zilele noastre, datorită capacităţii poporului de a-şi « actualiza » tradiţia, aducîndu-i modificări de diferite grade în funcţie, conţinut, formă etc.

Este lăudabilă metoda folosită în capitolul *Vechea terminologie muzicală* şi străduinţa autorului de a descifra diferitele sensuri pe care le are, în diverse epoci, acelaşi termen, ceea ce a necesitat cercetarea unui considerabil număr de documente.

Din capitolele următoare reţinem cîteva idei importante: lupta bisericii împotriva culturii populare considerată « păgînă », cele mai vechi manuscrise de muzică religioasă din sec. X—XI—XII, viaţa muzicală din Transilvania, şi mărturii noi despre organişti, legătura şi interdependenţa celor două culturi, cea populară avînd un rol predominant, existenţa trubadurilor care colindă toate provinciile româneşti trecînd peste graniţele ţării (Tinodi, Mihai Moldoveanu, Bakfark etc.), diferitele categorii de muzicanţi şi funcţia lor (muzicanţii români de la curtea domnitorului, muzicanţii oraşelor, orchestra turcească, interpreţii neprofesionişti, lăutarii). Capitolele despre *Lăutari* şi *Învăţămîntul muzical* cuprind de asemenea multe menţiuni documentare, inedite în parte.

Regretăm că nu au fost inserate în acest volum şi ilustraţiile muzicale a căror descoperire aparţine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

autorului. Muzicologii şi cititorii aşteaptă publicarea, într-un viitor cît mai apropiat, a acestor documente muzicale.

Lucrarea *Din trecutul culturii muzicale româneşti* reprezintă un aport deosebit pentru cunoaşterea istoriei muzicii româneşti. Cele cîteva deficienţe şi scăpări pe care le-am semnalat în parte nu scad cu nimic valoarea lucrării care trebuie considerată ca o prezentare de date informative, a căror interpretare integrală rămîne o sarcină de viitor.

EMILIA CORMIŞEL

Vs. MEYERHOLD:
Le théâtre théâtral

Gîndirea şi practica teatrală a lui Meyerhold au stîrnit în timpul vieţii sale, stîrnesc şi acum, nenumărate controverse. N-au lipsit apologeţii fără simţ critic, dar n-au lipsit — din păcate! — nici denigratorii plini de încăpăţînată sîrguinţă. Nu s-au terminat încă — şi aceasta onorează memoria marelui regizor — dezbaterile, nu s-a epuizat pînă acum studiul minuţios al operei lui Meyerhold, nu s-au tras desigur deocamdată nici un fel de concluzii definitive. Există însă o certitudine: aşa cum au interesat şi intrigat la vremea lor, opiniile sale asupra teatrului continuă să rămînă în actualitate, solicitînd inteligenţa şi sensibilitatea slujitorilor contemporani ai scenei.

Vahtangov considera, cu decenii în urmă, că « Fiecare punere în scenă a lui Meyerhold este un întreg curent de artă teatrală » [1]. Confirmările acestui punct de vedere foarte elogios, dar în general întemeiat, se pot găsi în multe luări de poziţie ulterioare. Aşa, de pildă, un cunoscut şi apreciat cercetător italian, Vito Pandolfi, consideră opera directorului de scenă rus « iniţiatoare şi protagonistă în istoria teatrului » [2]. Pentru ca un foarte notoriu teoretician american, John Gassner, să creadă că « memoria omenească nu e în stare să cuprindă toată varietatea operei lui Meyerhold-regizorul . . . » [3].

Biografia artistică a lui Meyerhold este strîns împletită cu aceea a lui Stanislavski. Aşa cum s-a întîmplat însă extrem de frecvent şi în comparaţiile dintre Stanislavski şi Brecht, s-au stabilit de obicei opoziţii iremediabile, antagonisme împinse pînă aproape de limita paroxistică.

Fără îndoială că încercările de netezire a asperităţilor — asperităţi care au caracterizat destule dintre întîlnirile celor doi oameni de teatru ruşi — sînt naive, inconsistente. Dar la fel de lipsite de temei, de neştiinţifice, sînt pînă la urmă şi tentativele de a-i situa pe cei doi gînditori de teatru la antipozi, eliminînd orice punct de contact, orice apropiere posibilă.

O cercetătoare franceză, Nina Gourfinkel, consideră în mod justificat că Stanislavski şi Meyerhold sînt « două genii . . . complimentare » [4]. Însuşi Meyerhold descoperă, în locul adversităţilor ireconciliabile, filiaţii: « Ca director de scenă . . . am început prin a-l imita servil pe Stanislavski » [5]. Aceeaşi idee este amplificată în altă parte, unde referinţa se face iarăşi la ctitorul Teatrului de Artă: « Dacă am putut să aduc ceva, aceasta s-a întîmplat exclusiv fiindcă am petrecut ani alături de el » [6]. Sau: « Stanislavski nu este în mod simplu un talent, este un director de scenă — pedagog genial » [7]. Admiraţia nu elimină însă posibilitatea divergenţelor: « Fără să fiu de acord cu el, l-am respectat şi iubit întotdeauna » [8].

În sfîrşit, trăgînd parcă o concluzie în această problemă, Meyerhold reia, într-o formă proprie, teza « geniilor complimentare », atunci cînd stabileşte sugestiv contribuţia sa şi a lui Stanislavski în detectarea unor căi noi în teatrul contemporan: « noi abordăm soluţionarea unei sarcini asemenea constructorilor tunelului de sub Alpi: fiecare înaintează de partea sa, dar undeva la mijloc ne vom întîlni cu siguranţă » [9].

Raporturile Stanislavski-Meyerhold se cer limpezite cu obiectivitate, deoarece ideile preconcepute conduc adesea, pornind de la confuzia antagonismului ireductibil, la concluzii şubrede, false. Tot aşa, filiaţia Meyerhold-Piscator-Brecht-Planchon, despre care se vorbeşte din ce în ce mai mult, trebuie privită foarte nuanţat, evitîndu-se suprapunerile simplificate şi diferenţiindu-se timbrul specific al fiecăruia dintre remarcabilii artişti cuprinşi în această succesiune. În general, diversele relaţii de precedenţă şi consecuţie în care se găseşte, foarte des implicat Meyerhold dovedesc, între altele, locul important ocupat de acesta în istoria regiei şi gîndirii teatrale contemporane. Într-o asemenea perspectivă, dezbaterea operei sale (culegeri de texte meyerholdiene au apărut de curînd în Franţa — *Le théâtre théatral*, la care ne referim mereu — şi Italia şi sînt anunţate să apară în U.R.S.S.) îşi găseşte justificarea deplină, contribuind la înţelegerea drumurilor rodnice ale teatrului din vremea noastră.

★

Meyerhold a detestat cu convingere şi consecvenţă teatrul naturalist, considerat în scrierile sale

[1] Citat în Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Gallimard, 1963, p. 9.
[2] Vito Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Capelli, 1961, p. 78.
[3] John Gassner, *Form and idea in modern theatre*, New York, 1956; ed. rusă, Moscova, Izdatelstvo inostrannoi literaturî, 1959, p. 224.
[4] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théatral*, p. 10.
[5] *Ibidem*, p. 21.
[6] *Ibidem*, p. 264.
[7] *Ibidem*, p. 12.
[8] *Ibidem*, p. 264.
[9] *Ibidem*, p. 252.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

duşmanul teatrului în general. El n-a obosit, combătînd mereu pe cei care confundă în mod primitiv arta cu realitatea, confundînd pe un itinerariu paralel şi realismul cu naturalismul.

Convingeri întemeiate de acest ordin l-au făcut pe Meyerhold să pledeze mereu pentru *teatralitatea* spectacolului, pentru respectarea şi stimularea limbajului specific al teatrului, împotriva confuziilor naturaliste cu privire la identitatea rudimentară dintre artă şi realitate.

Regizorul rus nu e singurul care apără teatralitatea spectacolului. Mulţi oameni de teatru au ajuns însă la o falsă dilemă, cuprinsă de pildă într-o exprimare concentrată a lui John Gassner: « Este necesar o dată pentru totdeauna să se rezolve contradicţiile dintre real şi teatral »[10]. Contradicţia descoperită de Gassner este imaginară. Realul şi teatralul pot coexista, susţinîndu-se şi completîndu-se armonios în economia spectacolului. Fuziunea organică dintre real şi teatral, detectarea substanţei reale a teatralului şi a nenumăratelor latenţe teatrale ale realului, conduc la apariţia celor mai autentice valori în arta spectacolului contemporan.

Pe o linie foarte asemănătoare de gîndire se situează Meyerhold, atunci cînd, stabilindu-şi predilecţia pentru « teatrul stilizat »[11], îl asociază firesc cu realismul: « E o eroare să opui teatrul stilizat teatrului realist. Formula noastră este: teatru realist stilizat »[12]. Şi în alt rînd, prevenind confuzia posibilă a termenilor, explicitează: « Nu înţeleg deloc prin « stilizare » o reconstituire exactă a stilului unei epoci sau a unui eveniment... « A stiliza » înseamnă a exterioriza sinteza interioară a unei epoci sau a unui eveniment, cu ajutorul tuturor mijloacelor de expresie, a reproduce caracterele specifice ascunse pe care le comportă o operă de artă »[13].

În asentiment cu ideea « teatrului stilizat » şi cu aceea a lipsei de corespondenţă mecanică între realitate şi artă, apare firesc « cuvîntul-cheie al teatrului: jocul »[14]. Meyerhold nu ezită să formuleze: « Să arăţi viaţa pe scenă, înseamnă să *joci* această viaţă »[15]. Raportîndu-se de această dată nemijlocit la actor, regizorul subliniază valoarea indispensabilă a « jocului » în arta teatrală, punînd o întrebare cu răspuns negativ uşor previzibil: « Poate fi numit « interpret », cel care se străduieşte să fie « natură »? »[16].

Opoziţia faţă de teatrul naturalist se manifestă şi în raport cu caracterul său... « complet ». Meyerhold nu-i iartă naturalismului tendinţa de a spune în mod plicticos tot, fără a mai lăsa deschisă vreo portiţă a întrebării, fără a mai îngădui vreun drum de parcurs dincolo de cortina finală. Comparînd arta scenică cu arta armoniilor sonore, el arată: « Teatrul naturalist pare să-i refuze publicului putinţa de a visa şi de a completa, pe care acesta o exercită ascultînd muzica »[17]. Practica naturalismului subestimează spectatorul, limitîndu-i contribuţia la împlinirea reprezentaţiei teatrale. De aceea, Meyerhold afirmă: « Flacăra ţîşneşte din două principii libere: arta actorului şi fantezia creatoare a spectatorului »[18].

★

În legătură cu unul dintre cele două « principii libere », arta actorului, regizorul rus îşi expune în diverse situaţii concepţia sa originală. Contrazicîndu-i pe toţi cei ce depreciază contribuţia actorului, considerîndu-l, ca Gordon Craig, « un element mobil al decorului »[19], Meyerhold postulează: « Teatrul este mai întîi o artă a actorului »[20]. În raport cu această credinţă, el distinge două metode fundamentale de lucru ale directorului de scenă. Una din ele corespunde cu « teatrul-triunghi »[21]. În această variantă lucrurile se prezintă astfel:

Spectator

Director de scenă

Autor △ Actor

A doua metodă de lucru a directorului de scenă corespunde cu « teatrul liniei drepte »[22], unde datele principale îşi schimbă aşezarea:

★	★	★	★
Autor	Director de scenă	Actor	Spectator

Diagnosticul diferenţial între aceste modalităţi diverse de lucru îl stabileşte cu limpezime Meyerhold, preferînd evident cea de a doua soluţie. El crede că « "teatrul-triunghi" poate fi asemănat cu o orchestră simfonică, în care directorul de scenă este şef de orchestră »[23].

Meyerhold neagă dimensionarea exagerată a regizorului în teatrul contemporan, situaţia acestuia de « autocrat absolut »[24]. Pe acelaşi itinerariu de gîndire, el contestă că echivalarea fără rezerve a raportului teatru-director de scenă cu acela orchestră-şef de orchestră este cea mai avantajoasă pentru arta scenică. Şi optează pentru « teatrul liniei drepte », unde « actorul (susţinut de autor şi de directorul de scenă) se întoarce cu faţa la spectator şi îi deschide *liber* sufletul său »[25]. Această modalitate de lucru a directorului de scenă — care nu crede ca Firmin Gémier că « regizorul este teatrul însăşi »[26] — mai are o contribuţie favorabilă: « întăreşte astfel interacţiunea celor două fundamente principale ale teatrului: actorul şi spectatorul »[27].

[10] John Gassner, *Form and idea in modern theatre*, p. 249.
[11] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 31.
[12] *Ibidem*, p. 275.
[13] *Ibidem*, p. 51.
[14] *Ibidem*, p. 100.
[15] *Ibidem*, p. 121.
[16] *Ibidem*, p. 101.
[17] *Ibidem*, p. 24.
[18] *Ibidem*, p. 42.
[19] Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Paris, Editions Lieutier, 1942, p. 104.
[20] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 37.
[21] *Ibidem*, p. 35.
[22] *Ibidem*, p. 36.
[23] *Ibidem*, p. 35.
[24] Georges Pitoeff, *Notre théâtre*, Paris, Messages, 1949, p. 7.
[25] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 36.
[26] Firmin Gémier, *Le théâtre*; ed. rusă, Moscova, Iskustvo, 1958, p. 54.
[27] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Consideraţia acordată actorului în teatru, importanţa reală a acestuia în ansamblul artei scenice, îl obligă la o desăvîrşită pregătire. În planul acestei pregătiri multilaterale, Meyerhold acordă o însemnătate deosebită mişcării, care: « într-o reprezentaţie este mijlocul de expresie cel mai puternic » [28]. Şi adaugă: « Teatrul nou aşteaptă un actor nou, înarmat cu cunoştinţe speciale în domeniul muzical şi plastic » [29].

Concepţia lui Meyerhold asupra plasticii scenice este extrem de interesantă, descoperindu-i acesteia din urmă semnificaţii incomparabil mai complexe decît cele obişnuite. Aşa, de pildă, el face o distincţie foarte judicioasă între simplitatea aparenţei şi bogăţia substanţei de care poate dispune acest element important al spectacolului: « Fiindcă nu deplasarea propriu-zisă crează mişcarea în scenă, ci repartizarea culorilor şi liniilor, arta de a le încrucişa şi de a le face să vibreze » [30]. Tot aşa, el descoperă, cu mult spirit de pătrundere, valorile plastice şi acolo unde par să fie scoase din competiţie: « Pauza nu înseamnă absenţa sau oprirea mişcării, ci, ca în muzică, marchează progresia » [31].

Atenţia legitimă acordată mişcării nu apare niciodată în detrimentul gîndirii, a ideii, a « supraproblemei » (ca să ne exprimăm în termeni stanislavskieni). Meyerhold preţuieşte foarte mult contribuţia literaturii, a cuvîntului în teatru. El crede că opera dramatică angajează existenţa a două dialoguri: dialogul exterior, pe care îl auzim în spectacol şi dialogul interior « pe care spectatorul îl va surprinde nu în replici ci în pauze, nu în ţipete ci în tăceri, nu în tirade ci în muzica mişcărilor plastice » [32]. Privind astfel lucrurile, credem că nu se poate vorbi, în concepţia meyerholdiană, despre plastică ca despre un simplu accesoriu, chiar dacă foarte util, al spectacolului. Apare în viziunea sa o întreagă *filozofie* a mişcării, plină de sensuri profunde şi mari valenţe poetice. Numai în perspectiva unei asemenea înţelegeri a mişcării în teatru, poate fi desluşită judicios mult dezbătuta *biomecanică*, imaginată de Meyerhold. El încearcă să o definească cît mai puţin complicat, printr-una din trăsăturile care o caracterizează: « Legea fundamentală a biomecanicii este foarte simplă: corpul întreg participă la fiecare din mişcările noastre » [33]. Biomecanica ar trebui înţeleasă mai cu seamă ca un antrenament complex al actorului, de natură să-i îngăduie în cele din urmă stăpînirea conştientă, desăvîrşită a mecanismului expresiv al mişcărilor trupului. Este vorba, deci, despre dobîndirea unei foarte bune tehnici expresive a întregului corp, în stare să completeze cu folos expresivitatea chipului, acceptată şi uzitată în toate formele şi concepţiile de teatru. Biomecanica trebuie privită mai ales ca un antrenament, ca o treaptă cît se poate de folositoare în pregătirea actorului, a spectacolului. Ea nu e un ţel, ci un mijloc. Pe de altă parte, ea nu poate confisca întregul cîmp al teatrului, eliminînd sau suplinind toate celelalte modalităţi de expresie. Biomecanica nu poate şi nici nu încearcă să elimine sau să suplinească psihomecanica; ele funcţionează într-o necesară şi fertilă relaţie interdependentă. Interpretată astfel, biomecanica nu are nimic forţat, artificial, exclusivist. Are dreptate cunoscutul actor sovietic Igor Ilinski, cînd susţine: « Meyerhold îşi întemeia biomecanica pe natura *raţională* şi *naturală* a mişcărilor » [34].

Menţionam mai sus relaţia indisolubilă dintre biomecanică şi psihomecanică. Denigratori ai lui Meyerhold, judecînd simplist sau rău intenţionat, au identificat biomecanica cu formalismul. Rezumînd biomecanica la o mişcare nudă, ei au negat-o ca modalitate expresivă a gîndirii. Marele regizor rus a infirmat nu numai în practică această vicioasă interpretare a concepţiei sale despre teatru, ci a declarat în mai multe rînduri că nu consideră posibil, în limitele artei autentice, divorţul dintre fond şi formă. Meyerhold subliniază cu hotărîre însemnătatea gîndirii în teatru, rolul ei considerabil în generarea mirajului de la luminile rampei: « Găsesc naivă cearta care se eternizează în revistele teatrale pentru a determina cine este principalul creator al spectacolului: directorul de scenă sau dramaturgul? După părerea mea, rolul principal îi revine *ideii* . . . » [35].

În asentiment cu acest punct de vedere, Meyerhold vorbeşte despre teatrul « convenţiei conştiente » [36], care « luptă împotriva procedeului iluziei » [37]. Pe aceeaşi linie, şi în deplin asentiment cu Brecht şi cu celebrul « efect al înstrăinării » *(Verfremdungseffekt)*, regizorul rus determină misiunea nobilă a interpretului: « Actorul-tribun vrea să-l facă pe spectator să-i simtă atitudinea în raport cu replicile şi situaţiile rolului său, el vrea să-l facă să înţeleagă acţiunea care se desfăşoară pe scenă sub un anumit unghi de vedere » [38]. Alături de Brecht, dar mai ales de Stanislavski, Meyerhold nu uită să adauge: « Teatrul acţionează nu numai asupra creerului ci şi asupra "sentimentului" [39] ».

Mişcarea expresivă, ca însoţitoarea fidelă a ideii, caracterizează într-un plan primordial concepţia despre teatru a marelui regizor rus. În acelaşi timp, spectacolul, în viziunea sa, îşi dobîndeşte virtuţile într-un raport direct proporţional cu economia de mijloace, cu conciziunea. Aceste vederi apar declarate cu limpezime: « Credo-ul meu coincide cu un limbaj teatral simplu şi laconic, conducînd la asociaţii complexe » [40]. Ideea este reluată sugestiv, atunci cînd îl citează, în 1909, pe Peter Altenberg: « E vorba să spui mult cu puţin. Ceea ce face artistul este o enormă bogăţie folosită cu cea mai înţeleaptă economie. Japonezii desenează o singură ramură înflorită şi ea cuprinde întreaga primăvară. La noi se desenează întreaga primăvară şi nu e nici măcar o ramură înflorită » [41].

[28] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*
[29] *Ibidem*, p. 60.
[30] *Ibidem*, p. 43.
[31] *Ibidem*, p. 123.
[32] *Ibidem*, p. 32.
[33] *Ibidem*, p. 287.
[34] *Ibidem*, p. 172—73.
[35] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*
[36] *Ibidem*, p. 42.
[37] *Ibidem*, p. 43.
[38] *Ibidem*, p. 208.
[39] *Ibidem*, p. 217.
[40] *Ibidem*, p. 285.
[41] *Ibidem*, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Poate că în aceeaşi ordine de idei se cuvine pomenită susţinerea logicii şi tensiunii dramatice ca elemente de natură să condiţioneze firească dezvoltare a ideii şi laconismul exprimării ei în spectacol. « Este cunoscută faimoasa frază a lui Cehov: Dacă, în primul act, o puşcă e agăţată de perete, trebuie ca glontele să pornească din ea înainte de sfîrşitul piesei. Aş putea să parafrazez astfel: dacă o puşcă e agăţată de perete în primul act, în ultimul act trebuie să figureze o mitralieră . . . » [42].

★

Gîndirea şi practica teatrală a lui Meyerhold s-au materializat în diverse lucrări teoretice deosebit de valoroase şi în multe spectacole extrem de interesante. O încercare de definire a concepţiei meyerholdiene e destul de dificilă, datorită în bună măsură amploarei lucrărilor sale şi complexităţii, uneori contradictorii, a filozofiei sale teatrale. În orice caz, rămîne evidentă preferinţa sa pentru tipul sintetic al regizorului, care e şi actor şi eventual dramaturg, ca altă dată Eschil, Molière, Shakespeare, Goldoni, Goethe. E neîndoioasă şi dorinţa sa marcată de a ajunge la tipul sintetic al actorului, care în scenă vorbeşte, cîntă, dansează, e acrobat, mînuieşte cu virtuozitate limbajul gesturilor ş.a. În sprijinul obţinerii acestui tip de actor vine, ca mijloc, biomecanica, intim asociată cu sensurile piesei. Tot aşa, se cere consemnată predilecţia sa pentru teatrul teatral, pentru folosirea cît mai variată şi inspirată a unui limbaj specific strălucitor, care nu umbreşte ideea, ci o pune mai sugestiv în valoare. Spectacolele sale n-au fost, de-a lungul unei activităţi îndelungi, deloc egale nici pe planul concepţiei (unde realismul, constructivismul, tendinţele extrateatrale, stilizarea mai mult sau mai puţin excesivă au funcţionat în măsuri diverse), nici pe planul valorii. Dar întrebuinţarea unor noi mijloace scenice — cum ar fi « cineficarea », respectiv folosirea în spectacol a secvenţelor de film, construcţiile verticale, turnantele, utilizarea ingenioasă a practicabilelor ş.a. — a lăsat urme adînci în istoria regiei contemporane, i-a înrîurit favorabil dezvoltarea.

Moştenirea lui Meyerhold are proporţii considerabile. Este absurdă negarea ei globală, încercată de unii în trecut. Este riscată însă şi neîntemeiată idealizarea ei globală. Efervescenţa spiritului, neobişnuita inventivitate a talentului nu l-au ferit de greşeală, dar greşelile sale au fost adesea accidente în drumul spre remarcabile descoperiri, importante pentru înţelegerea judicioasă a istoriei teatrului contemporan.

HORIA DELEANU

[42] Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, p. 251.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

În cadrul cenaclurilor secţiei de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, au avut loc:

— luni 3 mai 1965 cenaclul comemorativ « George Enescu ». S-au ţinut următoarele comunicări:

Elemente stilistice ale limbajului enescian de către Romeo Ghircoiaşu;

George Enescu în viaţa muzicală contemporană în ultimul deceniu, referatul secţiei de muzicologie;

Convorbirile lui George Enescu cu Bernard Gavoty, fragmente imprimate pe bandă de magnetofon;

Cvintetul pentru pian de George Enescu, audiţie pe bandă de magnetofon;

De asemenea, s-a organizat de către Editura muzicală o expoziţie de materiale *Enescu*.

— Luni 31 mai, în ciclul « Figuri de compozitori, curente şi idei în muzica contemporană », a vorbit compozitorul Ştefan Niculescu, despre *Anton Webern*. A urmat audiţie pe bandă de magnetofon.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din titlurile Editurii Muzicale pe 1965: *Cîntăreţul artist* de Nicolae Secăreanu, *Traian Grozăvescu* de Mira Grozăvescu şi I. Voledi, *Din trecutul culturii muzicale româneşti* de Cristian Ghenea.

Sub forma împărtăşirii experienţei artistice personale sau sub aceea a evocării biografice, primele două cărţi servesc tradiţiile interpretării vocale româneşti. Ultima, se situează pe linia contribuţiilor la istoria muzicii noastre, aducînd în acest domeniu o sumă de date inedite.

★

Comunicări pe teme diverse (teorie, estetică, istorie, folclor, pedagogie, interpretare muzicală) ale unor profesori de la Conservatorul « G. Dima » din Cluj sînt reunite în volumul *Lucrări de muzicologie* ce se impune atenţiei prin gradul de specializare şi oportunitatea unora din problemele abordate.

★

Reperăm în paginile revistei *Muzica*: dezbateri ale unor probleme teoretice şi de creaţie (Wilhelm Berger, *Aspecte caracteristice ale sonatei româneşti contemporane* — nr. 2/1965 — şi *Aspecte ale polifoniei moderne* — nr. 4/1965, Teodor Grigoriu, *Muzica şi cea de-a şaptea artă* — nr. 3/1965, Gheorghe Firca, *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical* — nr. 3/1965, Sergiu Sarchizov, *Primele audiţii şi exigenţele compozitorului* — nr. 3/1965, Doru Popovici, *Liedul contemporan* — nr. 9/1965, Lucian Grigorovici, *Armonia lui Paul Hindemith* — nr. 9/1965, studii-portret, Tudor Bratu, *Ioan D. Chirescu* — nr. 2/1965, Ştefan Niculescu, *Anton Webern* — nr. 4/1965, Vasile Herman, *Sigismund Toduţă* — nr. 6/1965, Radu Gheciu, *Nicolae Herlea* — nr. 6/1965, Articole comemorative dedicate lui Enescu (în nr. 5/1965 studiile cu caracter analitic sau de sinteză asupra creaţiei enesciene semnate de Romeo Ghircoiaşu, Constantin Bugeanu, Miriam Marbé, Doru Popovici) şi lui Vasile Alecsandri (George Breazul, *Alecsandri şi muzica* — nr. 9/1965), reportaje (Vasile Tomescu, *Un festival şi ecourile sale. « Toamna la Varşovia » — 1964* — nr. 2/1965, Hilda Jerea, *Insemnări muzicale din Paris* — nr. 2/1965, H.-P.M., *Zile festive berlineze* — nr. 2/1965, Alfred Hoffman, *Primăvara la Praga* — nr. 8/1965).

★

În numărul 7—8 al revistei *Secolul 20* Mircea Simionescu grupează sub titlul *Convorbiri pe teme de muzică contemporană* interviuri substanţiale şi revelatoare cu trei personalităţi creatoare marcante, compozitorii Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer şi Karlheinz Stockhausen, participanţi la Bienala de muzică contemporană de la Zagreb. *Convorbirile* conturează din unghiuri de vedere diferite — estetica, psihologie a actului creator, progres tehnic, educare a perceperii muzicii — viitorul artei muzicale în concepţia fiecăruia dintre compozitorii solicitaţi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NICOLAE MISSIR

Cu Nicolae Missir s-a stins un om pasionat, un mare muncitor, un cercetător prin temperament şi vocaţie autentică. O natură generoasă, un tovarăş de muncă în sensul înalt al cuvîntului, un om de o cultură şi de o erudiţie mai întinse decît modestia sa lăsa adesea să se creadă. Nicolae Missir, la antipodul celor care tezaurizează avar, împărţea cu promptitudine şi dărnicie tot ce credea că, din cunoştinţele adunate, putea folosi colegilor săi. În cadrul Institutului de istoria artei a întreprins cercetări fecunde asupra fondurilor documentare muzicologice, cunoscînd, ca nimeni altul, presa culturală a veacului al XX-lea. Munca lui, care a stat la baza unora dintre cele mai de seamă lucrări din domeniul său de specialitate, a rămas nu odată anonimă. Nu-şi disputa totuşi niciodată priorităţi.

Se spune uneori că oamenii pot fi înlocuiţi, ceea ce cred că nu e adevărat pentru oamenii adevăraţi. Nicolae Missir a fost unul dintre ei, prin pasiunea de cercetător, prin dragostea de artă, prin generozitatea şi amenitatea caracterului. Amintirea lui N. Missir va rămîne în inimile celor ce l-au cunoscut şi preţuit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

E R A T Ă

Pag.	rîndul:	în loc de:	se va citi:
5	nota 6	Chamfleury	Champfleury
10	10 de sus	Buridano	Buridan
12	22 de sus	Pirecourt	Pixérecourt
23	8 de sus	internaţionale	naţionale
58	27 de sus	inestităţi	onestităţi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

G. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi « Tropaeum Traiani »**, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, 1961, 749 p. + 7 pl., 75 lei.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator**, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator**, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364 p., 35,60 lei.

*** **Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare**, 1964, 684 p., 62 lei.

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T 12, NR. 2, P. 95—200, BUCUREŞTI, 1965

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ", BUCUREŞTI, Calea Şerban-Vodă, 133—135

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 18.

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro